



UNIVERSITA' DI PISA
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ E FORME DEL SAPERE

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE
IN STORIA E FORME DELLE ARTI VISIVE,
DELLO SPETTACOLO E DEI NUOVI MEDIA

Classe LM-65: Scienze dello spettacolo e produzione
multimediale

INTRODUZIONE AL CINEMA DI XAVIER DOLAN

IL RELATORE

Prof. Maurizio Ambrosini

IL CANDIDATO

Antonio Maria Zenzaro

a.a. 2015/2016

a Biagio

Indice

Introduzione	pag. 4
Capitolo I - Il contesto di riferimento: il cinema di Xavier Dolan rispetto al panorama contemporaneo	pag. 7
1.1. <i>Una forma di medium fluido</i>	pag. 8
1.2 <i>Immagini apocalittiche e tendenze nel cinema americano degli anni duemila</i>	pag. 13
1.3. <i>La poetica autoriale europea e il racconto del reale</i>	pag. 19
1.4. <i>Il cinema canadese e la tecnologia Imax</i>	pag. 24
Capitolo II - L'accoglienza critica, i temi e gli aspetti espressivi	
2.1 <i>Il panorama critico</i>	pag. 29
2.2. <i>Aspetti espressivi</i>	pag. 38
2.2.1 <i>I temi</i>	pag. 39
2.2.2 <i>L'estetica</i>	pag. 50
2.2.3 <i>La musica</i>	pag. 56
2.2.4 <i>Il formato</i>	pag. 62
Capitolo III - L'analisi delle sequenze: dalla lettura finzionalizzante a quella energetica	pag. 65
3.1. <i>J'ai tué ma mère</i>	pag. 67
3.2. <i>Les amours imaginaires</i>	pag. 73
3.3. <i>Laurence anyways</i>	pag. 79
3.4. <i>Tom à la ferme</i>	pag. 84
3.5. <i>Mommy</i>	pag. 89

3.6. <i>Juste la fin du monde</i>	pag. 95
3.7. <i>Una proposta di analisi semio-pragmatica</i>	pag. 101
Conclusioni, per ora	pag. 105
Appendice	pag. 109
Bibliografia	pag. 116

Introduzione

Xavier Dolan è, ad oggi, uno degli autori visti con più attenzione nel panorama cinematografico mondiale. Dopo l'uscita italiana di *Mommy* ho approfondito l'opera del regista canadese senza però trovare nessun riferimento di tipo accademico che ne facesse oggetto di studio. Attraverso un'approfondita ricerca bibliografica mi sono reso conto che gli unici ad aver intrapreso un'indagine sull'autore, seppur minima, sono stati i critici delle riviste di settore. L'intento di questo lavoro monografico nasce dalla voglia di indagare a trecentosessanta gradi il lavoro di Dolan con varie tipologie di approccio: la contestualizzazione storica, gli aspetti espressivi che caratterizzano la poetica dell'autore e l'analisi filmica delle opere.

Nel primo capitolo di questo lavoro cercherò di individuare le tendenze del cinema contemporaneo per contestualizzare l'opera di Dolan. Facendo riferimento soprattutto al cinema che va dagli anni duemila in poi, ho potuto constatare che non sono cambiate solo le forme espressive relative alle tematiche o riguardanti gli eventi legati alla cronaca e il costume, ma ad aver subito una rivoluzione nelle specifiche è proprio la natura stessa del cinematografo. L'avvento del digitale ha trasformato il cinema in un media fluido, mutevole, rimodellabile, che non è più legato all'esclusiva della sala buia ma è fruibile in una moltitudine di dispositivi. Grazie alla data spartiacque dell'undici-settembre cercherò di spiegare qual è stato il movente del cambio radicale di scenari e di storie da raccontare che hanno, in primis, riconfigurato la rappresentazione dei rapporti personali sul grande schermo;

tenendo conto delle cinematografie nazionali europee, americana e canadese, cercherò di capire quali possono essere i contesti ai quali è associabile il suo cinema.

Dopo il lavoro di contestualizzazione, nel secondo capitolo cercherò di presentare l'accoglienza riservata a Dolan da parte della critica di settore. Nello specifico metterò in relazione le analisi compiute dalle riviste scientifiche italiane, francesi e statunitensi; così da verificare le differenze di approccio al lavoro di un nuovo autore. In seguito, ritengo opportuno entrare nelle specifiche della poetica del regista canadese analizzando gli aspetti espressivi che caratterizzano la sua autorialità attraverso l'analisi dei temi, dell'estetica della diegesi, della musica e l'utilizzo di particolari espedienti tecnici.

Nel terzo capitolo presenterò l'analisi di alcune sequenze dei film di Xavier Dolan. La scelta della tipologia di analisi filmica che cercherò di applicare nasce dalla presenza di sequenze musicali, in ogni sua opera, in cui la narrazione si altera rispetto all'andamento canonico del film di finzione. In queste sequenze è possibile assistere a dei mini video-clip, all'interno del film, con caratteristiche strutturali simili ma con intenzioni diametralmente opposte. Analizzerò l'incipit di ogni film attraverso la lettura del modo finzionalizzante proposto da Roger Odin. Cercherò di dimostrare in che modo lo spettatore è portato a calarsi nella diegesi del film. Successivamente, prenderò in esame una sequenza esemplare in cui è possibile assistere al cambio del ritmo narrativo attraverso la lettura di tipo energetico che Odin applica a prodotti audiovisivi come il video-clip.

Nel corso di questo elaborato ho scelto di non tradurre i titoli delle opere e mantenere gli originali poiché gli unici distribuiti in Italia sono stati *Mommy* e *Juste la fin du monde*¹.

¹ È stato distribuito in Italia con il titolo *È solo la fine del mondo*.

Capitolo I

Il contesto di riferimento:

il cinema di Xavier Dolan rispetto al panorama contemporaneo

L'uscita in sala del primo lavoro di Xavier Dolan non è passata inosservata. Il regista, all'epoca ventenne, ha da subito mostrato maturità tematica e stilistica, oltre a una grande conoscenza tecnica nell'utilizzare le molteplici componenti del cinema. È emersa, film dopo film, una grande capacità di raccontare le relazioni umane con la costruzione d'immagini fresche e nuove per lo spettatore. Con sei lungometraggi all'attivo, l'opera di Dolan è leggibile come un corpus compatto dal punto di vista autoriale ma rimane inesplorata negli studi accademici e per questo, in prima battuta, mi sembra necessario contestualizzare il suo cinema rispetto al panorama cinematografico contemporaneo.

Per collocare il lavoro del regista canadese ho provato a individuare le linee guida del cinema odierno dagli anni duemila in poi. Ho stabilito quattro gruppi d'indagine rispetto ai quali procederò con la mia analisi: la natura del medium cinematografico, gli scenari del cinema americano, l'autorialità europea e il contesto nazionale canadese.

1.1 *Una forma di medium fluido*

Francesco Casetti afferma che oggi il cinema è dappertutto². Lo studioso italiano osserva come il cinema sia disseminato nei contesti più disparati, quelli che per ragioni storiche e ontologiche non gli dovrebbero appartenere, e proprio per questo la natura della settima arte risulta oggi sfuggente ma anche instabile. La parola d'ordine è contaminazione; il cinema contemporaneo è in continua trasformazione e trasfigurazione. Michele Fadda, a tal proposito, parla di un regime di metamorfosi del cinema: «dominato dalla tendenza di un personaggio, un film, un modello di realtà, medium, linguaggio e immagine a farsi per necessità altro da sé, a contaminarsi incessantemente con altre forme, altri linguaggi e identità³». Il cinema di oggi appare come qualcosa che si è slegato dai suoi canoni convenzionali di realizzazione, distribuzione e fruizione. Mitchell, già nel 1994, aveva provato ad analizzare un metalinguaggio studiando l'iconologia contemporanea dello statuto dell'immagine⁴. La sua riflessione rende necessaria una rilettura del mezzo non nella sua specificità ma nella sua eterogeneità; non bisogna cercare la verità ontologica ma il carattere instabile di un oggetto che è e non è al tempo stesso. Con questa consapevolezza dice che tutti i media sono *mixed media*, mescolando codici e modalità. Di fatto, oggi si assiste a film che diventano serie tv, videogiochi, fumetti, screen-shoot che si fanno installazioni; viceversa, da tutte queste forme mediali si ricavano opere

² F. Casetti, *Cinema Lost and Found: Trajectories of Relocation*, «Screening the Past», No. 32, 'Screen Attachments: New practices of viewing moving images', 2011. Consultabile in: <http://www.screeningthepast.com/2011/11/cinema-lost-and-found-trajectories-of-relocation/>

³ M. Fadda (a cura di), *Corto circuito: il cinema nell'era della convergenza*, Bologna, ArchetipoLibri, 2011.

⁴ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 83-107.

cinematografiche. Tutte le strade del cinema sono percorribili. Franco Marineo, a tal proposito, afferma: «la multiformità dell'immagine contemporanea ci racconta come la sorveglianza sia una logica che sa migrare attraverso varie declinazioni mediali riuscendo a intervenire dentro il materiale genetico dei media che “ospitano” queste immagini e queste forme dello sguardo. Siamo al cospetto di una forma di transmedialità sempre più liquida⁵».

L'avvento del digitale è stato una delle grandi rivoluzioni del novecento. La digitalizzazione dell'immagine non ha coinvolto solo gli aspetti realizzativi dell'immagine ma anche la sua rappresentazione e fruizione. L'introduzione dell'alta definizione in 4K, dal 2012, e lo sviluppo ulteriore della tecnologia Imax⁶ hanno elevato le possibilità estetiche degli autori. La grana dell'immagine e la luce della fotografia sono inevitabilmente di natura diversa rispetto a quelle della pellicola. Parallelamente, il cinema si è spostato dalla sala e dall'home-video al *cinema in tasca*⁷. Il film alla luce di questo scenario, per Francesco Casetti, è un oggetto *cross-mediale*: «che assume forme diverse per ciascun medium nel cui ambito rientra e da cui è trasmesso⁸». Sempre Casetti discute il rapporto di incontro tra lo spettatore e i film a proposito della *ri-locazione*⁹ mentre J. D. Bolter e R. Grusin parlano di evoluzione dei mezzi di comunicazione come

⁵ F. Marineo, *Il cinema del terzo millennio: immaginari, nuove tecnologie, narrazioni*, Torino, Einaudi, 2014, p. 67.

⁶ Approfondirò la nascita e lo sviluppo della tecnologia Imax nel paragrafo 1.4 riguardante la cinematografia canadese.

⁷ M. Ambrosini, G. Maina, M. Marcheschi (a cura di), *I film in tasca: videofonino, cinema e televisione*, Pisa, Felici, 2009. Per ulteriori approfondimenti rimando al volume citato.

⁸ F. Casetti, *Nuovi territori. Multiplex, Home Theater, canali tematici, peer to peer e la trasformazione dell'esperienza di visione cinematografica*, in F. Casetti e M. Fanchi, *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Roma, Carocci, 2006, p. 12.

⁹ F. Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, «Fata Morgana», II, 4 (2008), pp. 27-32.

*rimediazione*¹⁰. Ma il cinema non solo è fruito su altri dispositivi che non siano quelli della sala canonica ma può essere prodotto appositamente per altre tipologie di media. Questo fenomeno ha modificato anche il *tempo vitale* dei film: la permanenza in sala, l'uscita in home-video e i passaggi televisivi sono a volte quasi contemporanei. Non solo, il testo filmico viene continuamente messo in discussione, con l'avvento del digitale, soprattutto dopo l'uscita in sala. Un caso significativo è quello di *Bastardi senza gloria*, del 2009, che conteneva versioni multiple del finale nell'edizione dvd; in questo modo, la visione finale di Tarantino viene nuovamente contraddetta e riconsiderata a posteriori.

Internet ha rappresentato il gigante più grande con cui si è dovuto confrontare il cinema negli anni duemila; la cinematografia del nuovo millennio si è spostata sul world wide web. Sono state realizzate grandissime produzioni per il web con autori e attori provenienti proprio dal grande schermo. Il caso più eclatante è quello di Netflix, servizio americano di streaming a pagamento, che ha finanziato questa tipologia. Per esempio, dal 2013 Netflix produce la serie *House of Cards* diretta da David Fincher o nel 2015 ha presentato in concorso alla 72. Mostra del Cinema di Venezia il dramma *Beasts of No Nation*; quest'ultimo è stato distribuito prima sulla piattaforma di streaming e solo dopo nelle sale. A tal proposito, Luca Malavasi definisce il computer come *medium di convergenza* per sintassi e contenuti: «Il computer, anche, come luogo di convergenza di contenuti che, una volta “uniformati” digitalmente, sperimentano non soltanto una nuova

¹⁰ J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Ma)-London, The MIT Press, 2000, trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002.

modalità di coabitazione, ma che un'inedita *sintassi mediale* che li predispone a nuove possibilità di organizzazione, contaminazione e manipolazione¹¹».

La rivoluzione digitale ha sicuramente dato la possibilità di far arrivare i film nei luoghi più disparati, non solo con le piattaforme di streaming a pagamento ma anche per vie illegali, garantendo una reperibilità di opere e immagini a macchia d'olio. Questo non è sempre un bene. I film in rete vengono spesso manipolati e presentati in maniera diversa oppure privati dei titoli di coda, parte integrante delle opere, presentandosi lontani dalla visione originaria del proprio autore.

Xavier Dolan, al momento, appartiene a quella categoria di cineasti che lavorano solo per il cinema sul grande schermo ma a inizio 2016 si è scagliato in maniera violenta contro la piattaforma Netflix. La piattaforma di streaming ha trasmesso *Mommy* modificandone l'aspect ratio. Il film si presenta per quasi la sua interezza nel formato 1:1 ma solo in alcune sequenze l'immagine si allarga nel 1.85:1. Attraverso la sua pagina twitter, il regista ha dichiarato:

Caro Netflix,

mi è appena giunta alla mia attenzione, grazie a dei tweet di alcuni utenti, che tu stai trasmettendo il mio film *Mommy* in maniera errata, alterando l'aspect ratio. Questo probabilmente danneggia una scena chiave, dove il formato 1:1 si trasforma in 1.85:1 – per farla breve, il formato stretto che apre il film. Eliminando questo cambiamento, avete soffocato l'effetto emotivo della scena, avete distrutto il sentimento centrale nella storia di oppressione sociale sottolineato dal formato e avete fatto sembrare i titoli di coda del film tagliati. Chi vi ha dato il diritto di modificare le mie scelte e quale competenza vi ha spinto a

¹¹ L. Malavasi, *Realismo e tecnologia: caratteri del cinema contemporaneo*, Torino, Edizioni Kaplan, 2014, p. 27.

non ponderare le conseguenze di questo cambiamento sul film e sul pubblico? Trovo difficile immaginare che il distributore locale del film vi abbia dato il consenso senza prima consultare me, – e anche in tal caso sono scioccato dalla vostra mancanza di giudizio. Chi, tra voi e me, sembrerà responsabile di questa scelta sbagliata? Scelta che credo sia stata fatta per evitare confusione tra gli spettatori o per timore di non risultare abbastanza rassicurante, mancando di rispetto, allo stesso tempo, all'intelligenza del tuo pubblico e alla natura del mio film. Voi non avete diretto questo film. Non avete prodotto questo film. C'è qualcuno oltre a me che possa autorizzare queste libertà che hai preso sul mio lavoro? No. Fino a prova contraria, voi siete una piattaforma che mostra il lavoro di registi i quali vi utilizzano solo per le vostre capacità di streaming. Potete tagliare e croppare i vostri show, se volete, ma non toccate il mio film. Usatelo com'è oppure non usatelo. Le persone sono più intelligenti di quanto crediate¹².

Con queste parole Dolan fa notare come la natura di un'opera digitale sia fortemente mutevole. Nel caso di *Mommy*, la modifica di una delle sequenze chiave stravolge inevitabilmente l'intenzione del regista e la natura del film.

¹² Riporto la traduzione italiana della lettera di Xavier Dolan a Netflix Uk direttamente dalla [pagina](https://pbs.twimg.com/media/CX4I571W8AAuh5B.png:large) [twitter](https://pbs.twimg.com/media/CX4I571W8AAuh5B.png:large) del regista:

1.2 *Immaginari apocalittici e tendenze nel cinema americano degli anni duemila*

Lo scenario del cinema contemporaneo è stato segnato profondamente dagli eventi legati agli attentati del World Trade Center di New York; ha mutato in maniera radicale lo scenario dei generi e i rapporti interpersonali nella rappresentazione post catastrofe.

Elena Marcheschi, in un recente saggio, a proposito degli attentati sottolinea: «ha fatto combaciare la più truculenta immaginazione finzionale con la sfera del reale, segnando profondamente il corso della storia [...] Attraverso la massiccia presenza dei media, il crollo delle Torri si è trasformato in uno sconvolgente “spettacolo” trasmesso in tempo reale e partecipato a livello mondiale. Concentrati nella medesima direzione e nello stesso momento, tutti gli sguardi del globo, per la prima volta nella storia, sono stati chiamati a “testimoniare un evento” e ad assistere, così, alla lenta agonia e alla distruzione dei due edifici icone della potenza mondiale statunitense¹³». Sempre a proposito dello stesso evento storico, Franco Marineo analizza la produzione cinematografica mondiale attuale: «è il mondo a essere cambiato in profondità a causa di ciò che è accaduto quel giorno e, soprattutto, delle immagini che hanno raccontato l'evento. L'avvenimento in sé, devastante e apocalittico, terribile e luttuoso, sembra addirittura scolorire se paragonato a cosa ha significato quella infinita diretta televisiva che, sui teleschermi di tutto il mondo, ha incollato le coscienze di miliardi di umani ridefinendo radicalmente il modo di concepire le

¹³ E. Marcheschi, *Videoestetiche dell'emergenza: l'immaginazione della crisi nella sperimentazione audiovisiva*, Torino, Kaplan, 2015, p. 7.

immagini, i racconti, il reale, il tragico¹⁴».

L'evento catastrofico segna una sorta di spartiacque con il cinema degli ultimi anni del novecento; la fine del secolo breve cinematografico, però, è indicata da Franco Marineo con il 1999 per una serie di motivi: l'uscita nelle sale di *Matrix*, *Fight Club*, *Eyes Wide Shut* e la morte di Stanley Kubrick. Marineo scrive: «Il transito dentro il nuovo millennio, limitandoci a parlare di cinema, passa anche attraverso la cruna di questi tre film che, per ragioni differenti, per incroci generazionali, per sovvertimenti estetici e formali, costituiscono una sorta di nucleo intorno a cui far girare i ragionamenti sul cinema che sarà nel decennio/secolo/millennio successivo. La morte di Stanley Kubrick segna a livello simbolico la fine di un'era, il passaggio da un cinema fortemente novecentesco, a suo modo classico nonostante l'eresia continua che rappresenta la filmografia del regista americano, a quello, per alcuni versi differente, del terzo millennio. [...] rappresenta una sorta di sublimazione estrema di un modo di intendere il cinema, di concepire una strumentazione visiva e concettuale che si sistema ben dentro il secolo che finisce e che getta un ponte verso il futuro. Futuro che, invece, è certamente già abitato dalla forza visionaria di *Matrix* e dalla chiara anticipazione di molti temi di là da venire che si coagulano nella satira di *Fight Club*¹⁵». Questa riflessione mi permette di capire verso quali scenari il cinema si affaccia agli anni duemila e in che modo, combinato agli eventi del 11/9, tenderà a essere sempre più catastrofico. Non è un caso che il cinema contemporaneo si distingua per il proficuo numero di *war-movie* prodotti.

¹⁴ F. Marineo, *Il cinema del terzo millennio: immaginari, nuove tecnologie, narrazioni*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 6-7.

¹⁵ *Ivi*, p. 3.

Oltre ai film che narrano direttamente gli eventi del 2001, molti autori si concentrano su un'elaborazione personale del loro 11/9. Un esempio indicativo è quello di *11 settembre 2001*; in questa pellicola, undici registi narrano la loro visione degli attentati e la personale elaborazione del lutto. Ken Loach ricerca le radici degli attentati nel golpe di Pinochet mentre Alejandro González Iñárritu, in questo e altri film, riflette in maniera metacinematografica l'identità del cinema nazionale nordamericano¹⁶. Sulla base di una serie di paure collettive, il cinema hollywoodiano di questi anni diventa apocalittico. Marineo da una lucidissima riflessione a tal proposito: «Il tema della fine dell'umanità, dell'esistenza di un mondo post-umano e, addirittura, sopravvissuto all'umano, è quindi una sorta di specchio su cui leggere le diverse sensibilità di un'epoca ma anche le differenti declinazioni di un cinema, in questo caso quello americano, che sfugge a qualsiasi forma di monolitismo e si slabbra, si sfaccetta in varie articolazioni che dicono, appunto, di una varietà di approcci a un unico tema dal chiaro valore simbolico¹⁷».

Roy Menarini propone cinque categorie attraverso le quali agisce il fantasma dell'11 settembre sul cinema americano degli anni duemila: allusione per slittamento, rifiuto del trauma, elaborazione del lutto, retorica della nuova barbarie, riconfigurazione sociale. Come conseguenza della categoria “rifiuto del trauma”, Menarini analizza il fenomeno dei *reboot* che nel panorama contemporaneo sembrano occupare la totalità delle opere in cartellone: «Vale la pena ricordare che i fantasmi culturali, come li abbiamo chiamati per comodità,

¹⁶ R. Menarini, *Il cinema dopo il cinema, Vol. 1: Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Recco, Le mani, 2010, p. 18.

¹⁷ F. Marineo, *Il cinema del terzo millennio: immaginari, nuove tecnologie, narrazioni*, Torino, Einaudi, 2014, p. 161.

agiscono – oltre che sulle forme narrative e stilistiche – anche su quelle produttive. Si pensi, per esempio, al fenomeno dei *reboot*, una delle forme più specifiche di serializzazione del cinema negli anni recenti. [...] il *reboot* ha però il compito di realizzare le mitologie cinematografiche e riproporle da capo. [...] Nel remake, l'edificio precedente viene – invece che abbattuto – svuotato degli aspetti più obsoleti, e rinnovato, mantenendo del predecessore solamente le impressioni esteriori e la scia di discorsi sociali che ha lasciato dietro di sé. Nel *reboot*, l'ansia di oblitterazione della memoria preesistente supera di gran lunga il richiamo verso la mitologia originaria¹⁸». Insieme al *reboot*, il *remake* e il *sequel* sono gli altri due grandi pilastri del panorama creativo e produttivo odierno che hanno contribuito a far dilagare la sempre più imperante serialità cinematografica. Se il remake si fonda sul concetto di distanza, temporale o geografica rispetto all'originale, il sequel (o in altri casi prequel) costituisce una qualsiasi propaggine narrativa relativa alle più svariate appendici dell'oggetto filmico; entrambe le tipologie appaiono come il luogo naturale della produzione hollywoodiana odierna ma anche la ricerca e la mancanza di nuovi spunti. La serialità cinematografica però ha permesso un ripensamento anche delle tecniche narrative; quest'ultime sono figlie di una crescita qualitativa dei prodotti televisivi dai quali il cinema ha più volte attinto. In questo universo convergente il tassello più instabile sembra lo spazio-tempo e registi come J. J. Abrams, Christopher Nolan, Sam Mendes, Bryan Singer o George Miller sembrano aver capito perfettamente la narrazione del nostro presente distorcendo a loro piacimento una linea del tempo ormai circolare.

¹⁸ R. Menarini, *Il cinema dopo il cinema, Vol. 1: Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Recco, Le mani, 2010, p. 41.

Il cinema americano diventa sempre più malleabile con il ripensamento non solo delle tecniche ma anche dei generi canonici o di cinematografie fino a quel momento chiuse dentro i confini nazionali. Questo non vuol dire che il cinema è tutto uguale; anzi, ha permesso ad alcune cinematografie marginali, per produzione e provenienza geografica, d'influenzare l'industria hollywoodiana¹⁹.

Il cinema di Xavier Dolan sembra totalmente estraneo alle tendenze scaturite dall'undici settembre che hanno fagocitato la produzione globale. I riflessi degli attentati del 2001 hanno però influito su un altro aspetto, ovvero la rappresentazione dei rapporti tra individui rispetto al contesto di appartenenza. La paura collettiva, nei confronti di un futuro sempre più precario, ha favorito la messa in scena di personaggi che prepotentemente vogliono riappropriarsi delle proprie vite per affermarsi in un presente d'instabilità. Non è un caso che il cinema della seconda decade dei duemila vede un proficuo numero di film che si concentrano sulle tematiche legate al *gender*; i *gender studiers* sono un filone di studi, applicabili al cinema, che si focalizzano sulla produzione di un'identità in relazione alla società e alla cultura, senza tralasciare una matrice di denuncia politica ed emancipativa. La rappresentazione dei rapporti sul grande schermo, in seguito agli eventi catastrofici, ha riconfigurato in maniera massiccia il cinema europeo rispetto a quello americano che, invece, ha sentito maggiormente l'esigenza di mettere in scena un imminente futuro apocalittico.

La cornice più adatta alla presentazione di queste opere è quella dei

¹⁹ F. Marineo, *Il cinema del terzo millennio: immaginari, nuove tecnologie, narrazioni*, Torino, Einaudi, 2014, p. 23. Nel volume, Marineo sottolinea la continua contaminazione in un cinema globalizzato con particolare attenzione da parte di Hollywood ad alcune scuole asiatiche.

festival europei²⁰ che abbondano di pellicole con analisi legate all'omosessualità, al femminismo, alle minoranze linguistiche, al razzismo e all'oppressione nell'era della globalizzazione. Tralascio gli autori che da sempre raccontano in senso stretto il cinema Lgbt, personalmente mi sembra corretto inserire Dolan dentro un filone che indaga anche i temi legati alla sessualità ma con un respiro più ampio rispetto al luogo geografico e alla condizione sociale. Tra gli autori che hanno destato particolare attenzione nell'ultimo decennio, in qualche modo vicini a Dolan nelle riflessioni, vorrei citare: Abdelatif Kechiche in *La vita di Adele*, Jacques Audiard in *Dheepan*, Yorgos Lanthimos in *The Lobster*, Deniz Gamze Egüven in *Mustang*, Laura Bispuri in *Vergine giurata*, Jafar Panahi in *Taxi Teheran*, Myroslav Slaboshpytskiy in *The Tribe*, Lorenzo Vigas in *Desde Allá*, Andrew Haigh in *Weekend* e Carlo Lavagna in *Arianna*. Da occidente a oriente, tutti hanno considerato la natura personale dei protagonisti facendo riferimento alla condizione socio-politica vissuta.

I film del regista canadese sono popolati da figli alla ricerca del proprio *io* che colpevolizzano i genitori, uomini ingabbiati in un contesto storico-sociale dal quale vogliono uscire, fidanzati che rivendicano un amore perduto, famiglie impossibilitate a comunicare perché corrode dal rimorso verso l'altro. Le famiglie disfunzionali rappresentate da Dolan sono dei calderoni d'incomunicabilità, dove tutti si fanno guerra pur rimanendo uniti, in un continuo processo di affermazione del proprio essere all'interno di un nucleo²¹.

²⁰ La rappresentazione dei rapporti interpersonali, scaturite dagli avvenimenti dell'undici settembre, trova un bacino d'utenza più ampio nel cinema del vecchio continente legandosi alle poetiche autoriali di molti registi. Nel paragrafo successivo verranno affrontati i caratteri dell'autorialità europea in relazione alla figura di Xavier Dolan.

²¹ Analizzerò la poetica di Dolan, fra cui i temi, nel capitolo secondo.

1.3 *La poetica autoriale europea e il racconto del reale*

L'autorialità della cinematografia europea del XXI secolo non si può pensare slegata rispetto al territorio di appartenenza. Il cinema europeo ha sempre avuto un'identità molto forte spiando, con un occhio di riguardo, il colosso hollywoodiano; negli anni ha cercato di mescolare insieme una politica autoriale regionale con elementi provenienti d'oltreoceano. I primi anni duemila testimoniano la realizzazione di questo connubio con un film che ha sbancato i botteghini del globo: *Il favoloso mondo di Amelie* è l'esempio di un film scritto, prodotto e realizzato da un autore francese ma con una spettacolarizzazione, soprattutto in termini digitali, totalmente di matrice americana²². La ricchezza del cinema del vecchio continente, però, è quella di non presentare un'unitarietà storica ma di essere riconoscibile per fattezze e per la sua continua capacità di rinnovamento; infatti, non si può identificare un cinema classico europeo ma delle correnti che si sono susseguite nel tempo.

In questo mio lavoro sul cinema di Xavier Dolan mi sembra fondamentale guardare il panorama europeo rispetto agli elementi chiave che lo caratterizzano: realismo e autorialità.

Comand e Menarini individuano nella produzione europea, novecentesca e contemporanea, un cinema della realtà: «il cinema europeo sembra promettere, dichiarare, esprimere una volontà di realismo espressivo e narrativo, un'adesione forte ai temi sociali, un interesse per la storia quotidiana, un rapporto aperto con quello che ci circonda²³». Mi sembra significativo riflettere l'opera di Dolan con i

²² M. Comand, R. Menarini, *Il cinema europeo*, Roma, Bari, Laterza, 2006, p. 3.

²³ *Ivi*, p. 25.

caratteri della poetica autoriale europea, in particolare è possibile leggervi i riflessi di quel percorso che ha condotto il cinema dal Neorealismo alla *Nouvelles vagues*: «è frutto di una sostanza comune, quella di appropriarsi del cinema come forma di autobiografia, spontaneità, urgenza di espressione singolare e lontana dai meccanismi del cinema industriale²⁴». Non è un caso che molti critici, all'uscita in sala di *J'ai tué ma mère*, abbiano paragonato l'esordio di Xavier Dolan a quello di François Truffaut²⁵.

Mostrare il reale è una caratteristica della cinematografia europea e una nota imprescindibile per delineare un profilo autoriale. In una riflessione del 1985, Louis Delluc²⁶ chiarisce il suo personale concetto di *realismo* caratterizzato da nozioni come *fotogenia* e *capacità del dispositivo* cinematografico, insieme contribuiscono a definire un "autore". Delluc definisce i margini della figura del cineasta per produzione critica incentrata alla polemica, all'intuizione e all'originalità. André Bazin²⁷ invece, attraverso una profonda riflessione sul mezzo, teorizza il *realismo ontologico* come insieme delle strategie specifiche del linguaggio cinematografico che acuiscono la natura realistica del cinema.

Se da una parte il cinema europeo si caratterizza per essere realista, dall'altra ha anche una lunga tradizione che ignora la convenzione narrativa; questo cinema, di eco avanguardista, si fa onirico, sperimentale e svincolato da ogni legame con la realtà. Durante le avanguardie storiche poter realizzare un

²⁴ Ivi, p. 34.

²⁵ J. M. Frondon, *Xavier Dolan Ressemblance involontaire*, «Cahiers du Cinéma», VI, 646, (2009), p. 19.

²⁶ L. Delluc, *Ecrits cinématographique*, Paris, Cinémathèque Française/Cahiers du Cinéma, 1985.

²⁷ A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, 1958, trad. it. *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973.

cinema fatto di realtà inesistenti risultava utopico, o quanto meno bisognava ricorrere a degli escamotage, ma con l'avvento dell'immagine digitale è possibile creare delle realtà fittizie. Francesco Casetti teorizza: «[l'immagine digitale] non permette soltanto di realizzare mirabolanti effetti speciali e dunque di esibire realtà che non esistono in natura; quel che soprattutto consente è di far a meno di ogni realtà previa, fosse anche quella di un modellino. Sullo schermo vediamo cose che non sono passate necessariamente davanti alla cinepresa, ma sono nate da un algoritmo matematico: dunque ripercorriamo delle *invenzioni*, non più delle *tracce*. Ciò significa che il cinema cessa di essere tributario del mondo effettivo; mentre prima ne aveva bisogno anche quando poi costruiva dei mondi possibili, ora è esonerato del fare i conti con esso. L'immagine filmica perciò non testimonia più nulla: smette di essere *indice* e diventa un *simulacro*²⁸». Nell'era digitale bisogna distinguere un'immagine che esiste nella realtà e un'altra (anch'essa reale) che esiste solo nella diegesi dell'opera filmica. Luca Malavasi, all'interno di una lunga riflessione sul rapporto fra realismo e tecnologia, distingue la *tecnologia del reale* e il *reale della tecnologia*; specifica: «è proprio a partire da una diversa, consapevole assunzione della tecnologia che il cinema reagisce a quella condizione di incertezza insieme ontologica e descrittiva in merito all'”oggetto” della ricerca, la realtà. Il cinema realista, oggi, sembra infatti chiamato a raccontare il reale e, insieme, a *liberarlo* dall'immagine²⁹».

La tendenza verso il reale e quella verso un reale che non esiste sono due facce del cinema di Xavier Dolan. La prima è visibile nel racconto della

²⁸ F. Casetti, *L'occhio del novecento: cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 295.

²⁹ L. Malavasi, *Realismo e tecnologia: caratteri del cinema contemporaneo*, Torino, Edizioni Kaplan, 2014, pp. 74-75.

quotidianità dei personaggi che popolano i suoi film, invece, la seconda emerge nel momento dell'esplosione dei sentimenti più puri, senza filtro, raggiungendo una rappresentazione estetica che si slega dalle convenzioni narrative adottate durante il film.

Malavasi, a proposito del reale nel cinema contemporaneo, discute l'”io-film” mettendo in relazione l'immagine e il soggetto rappresentato in essa con un'attenzione particolare all'autobiografismo di cui parlavo in precedenza. Lo studioso prende in considerazione Xavier Dolan a tal proposito: «sarebbe limitativo rimandare l'impulso soggettivo, confessionale e diaristico che caratterizza come un fatto originale il cinema contemporaneo, all'intimità e alle libertà consentite dalle nuove tecnologie digitali. L'”io-film” non è un'invenzione recente, e del resto una verifica più attenta di film come *Walk Away Renée* (Jonathan Caouette, 2011), *J'ai tué ma mère* (Xavier Dolan, 2009), *Les amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010) o *Catfish* (Ariel Schulman, 2010) rivela subito come il problema non sia quasi mai, semplicemente, il soggetto, ma l'immagine o, meglio, il soggetto dietro e dentro l'immagine. Del cinema neomoderno, in fondo, è anche il tentativo di *moralizzare* quell'intreccio scivoloso tra identità e rappresentazioni del sé che la stagione postmoderna ha incoraggiato e che l'epoca contemporanea non fa che rafforzare³⁰». A differenza delle opere di Caouette e Schulman citate, autobiografiche ma documentarie, il regista canadese mette in scena nel suo primo lavoro, *J'ai tué ma mère*, un soggetto d'ispirazione autobiografica ma di finzione. Questo primo cinema di Dolan rientra a pieno nell'analisi di Malavasi: la rappresentazione del reale è dietro e dentro

³⁰ Ivi, p. 77.

l'immagine.

L'opera di Xavier Dolan è leggibile come un corpus compatto che fa del giovane talento canadese non solo un regista ma un vero e proprio autore. La figura dell'autore ha assunto un ruolo fondamentale nella storia del cinema europeo. Se il cinema hollywoodiano si è imposto secondo regole produttive in base alla richiesta del mercato, quello europeo ha dato largamente spazio a esigenze artistiche ed estetiche. Uno dei tratti distintivi del cinema europeo è quello di ridimensionare il cinema fatto da una collettività privilegiando, invece, quello d'artista fatto secondo la concezione di un singolo³¹. Storicamente la figura dell'autore è stata istituzionalizzata grazie alla *politique des auteurs* dei Cahiers du Cinéma e poi grazie alla *nouvelles vagues*, negli anni settanta, il cinema d'autore s'insedia nei circuiti di distribuzione, nei festival, nella critica e nella percezione del pubblico³². Dolan è il regista, lo scrittore, il montatore, il costumista di tutti i suoi film e in alcuni casi anche l'interprete principale. Le sue opere sono state presentate tutte sulla croisette a Cannes, escluso *Tom à la ferme* al Lido di Venezia, e l'attenzione alimentata dalle riviste scientifiche lo inseriscono perfettamente tra i grandi autori del cinema contemporaneo; senza tralasciare l'occhio di riguardo nutrito nei suoi confronti da parte dei cinefili d'essai. Inoltre, si avvale di un'altra caratteristica tipica del cinema autoriale come l'utilizzo di attori feticcio. Jean-Pierre Léaud per Truffaut, Marcello Mastroianni e Giulietta Masina per Fellini, Monica Vitti per Antonioni, Toni Servillo per Sorrentino o Nanni Moretti protagonista di molti dei suoi film, sono solo alcuni

³¹ G. Pescatore, *Nascita dell'autore cinematografico*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume primo. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 199-200.

³² M. Comand, R. Menarini, *Il cinema europeo*, Roma, Bari, Laterza, 2006, p.117.

esempi nel cinema europeo. Le prime cinque opere di Xavier Dolan presentano, più o meno, lo stesso cast composto da: Anne Dorval, Suzanne Clément, Antoine-Olivier Pilon, Pierre-Yves Cardinal, Niels Schneider, Monia Chokri, oltre che all'autore stesso.

A inizio paragrafo parlavo di un cinema europeo che non si può pensare slegato dal territorio di appartenenza, dalla sua nascita fino al XXI secolo; in egual misura, il cinema dolaniano è concepito per raccontare il Canada. Tutti i film, fino a *Mommy*, sono ambientati a Montréal e il cast è di solito interamente canadese.

1.4 Il cinema canadese e la tecnologia Imax

L'enfant prodige di Montréal ha più volte affermato di non ispirarsi a nessun suo predecessore nella cinematografia mondiale. Mi sembra corretto guardare lo sviluppo del cinema nel paese originario dell'autore preso in considerazione: il Canada. Analizzando la storia del cinema canadese ho provato a rintracciare quali sono stati i possibili echi che hanno influenzato Xavier Dolan o, quanto meno, in quale filone è possibile collocare la sua filmografia. I lavori di Dolan s'inseriscono all'interno del cinema canadese di matrice francofona.

La cinematografia in Canada ha una storia che si biforca. Nel 1939 la fondazione del National Film Board (NFB) permette lo sdoppiamento degli studi di produzione, raggruppando da una parte quelli di matrice francese per il Québec

e quelli in lingua inglese per il resto del paese³³. La divisione definitiva avviene però a partire dagli anni sessanta, da questo momento si possono considerare come due cinematografie assestanti³⁴; infatti, la natura del cinema quebecchese ha avuto sempre tra i principali obiettivi quello di definire un'identità nazionale. Oggi il sistema produttivo è rimasto così per la maggiore, la divisione linguistica è molto forte. La diffusione di una cinematografia nazionale in Canada è stata sempre direzionata dallo stato, per questo il cinema d'autore nasce con una matrice indipendente, con diffusione underground e con una particolare attenzione all'autorialità europea; ad esempio, all'alba degli anni settanta gli occhi sono tutti puntati sulla Nouvelle vague parigina.

Tra gli autori quebecchesi spiccano i nomi di: Jean-Pierre Lefebvre, Gilles Carle, Frank Vitale e Allan Moyle³⁵. A cavallo fra i sessanta e i settanta questi autori cercano di indagare gli ambienti trasgressivi e marginali, dosando temi come la liberazione sessuale, la sottocultura omosessuale e il maschilismo dell'uomo. Gli anni ottanta lasciano il posto a un cinema più lirico; nel panorama coevo si fa avanti il nome di Jean-Claude Lauzon³⁶ che riesce a raccontare temi quali la violenza, l'uso di droghe, l'omosessualità e la relazione padre-figlio. Sul finire di questa decade è Atom Egoyan³⁷ che più di tutti cerca di compiere una riflessione sull'identità familiare lontano dai canoni hollywoodiani. Con l'avvento

³³ A. Bisaccia e C. Bragaglia (a cura di), *In Canada: Rassegna di cinema sperimentale*, Roma, Ente dello spettacolo, 1995, p. 12.

³⁴ P. Véronneau, *Cinema canadese*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume quarto. America, Africa, Asia, Oceania: Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi, 2001, p. 20.

³⁵ *Ivi*, pp. 22-32.

³⁶ *Ivi*, p. 46.

³⁷ *Ivi*, p. 56.

degli anni novanta è sicuramente il nome di Robert Lapage³⁸ a spiccare su tutti. Lapage realizza un cinema molto originale che coniuga teatralità e realismo allo stesso tempo, con una ricerca figurativa e una composizione dell'immagine molto raffinata. Nel panorama anglo-canadese invece spiccano i nomi delle registe Patricia Rozema e Anne Wheeler. Entrambe indagano, attraverso il melodramma, l'amore lesbico nella società canadese, rispetto ai legami familiari e al territorio³⁹. In questi autori è rintracciabile a livello tematico sicuramente una comunanza con i temi presentati nei lavori di Dolan, soprattutto riguardo l'identità di genere e le relazioni affettive nella loro totalità.

Un focus a parte, legato comunque al territorio canadese, merita la nascita e lo sviluppo della tecnica Imax. La tecnologia Imax prevede l'uso di una pellicola più larga, 70 mm rispetto ai normali 35 mm, e di conseguenza la mostrazione sul grande schermo d'immagini più grandi per dimensioni e risoluzione. L'utilizzo dell'Imax implica l'uso di mezzi appropriati in fase di realizzazione e di proiezione; a oggi, i cinema Imax non sono diffusi su larga scala. La visione di un film in Imax è decisamente diversa, da un punto di vista percettivo, per lo spettatore.

La nascita dell'Imax è legata alla storia cinematografica del Canada. Tutto ha inizio durante l'Esposizione Universale di Montréal del 1967; qui i canadesi, ispirati dalle teorie di Marshall McLuhan, mostrarono la propensione per un'innovazione degli strumenti audiovisivi appositamente per l'Expo⁴⁰. Da questo

³⁸ *Ivi*, p. 48.

³⁹ *Ivi*, p. 59.

⁴⁰ P. Véronneau, *Imax, l'eccezione canadese*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume quinto. Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001, p. 166.

momento fino ai giorni nostri, la tecnica sarà affinata per rimanere costantemente al passo con l'evoluzione del mezzo cinematografico.

La realizzazione di un qualsiasi prodotto in Imax implica la conoscenza profonda del mezzo per svariati motivi, per esempio: il gigantismo del mezzo implica problemi di messa a punto della profondità di campo, è difficile ricorrere al primo piano e al campo/controcampo, le panoramiche devono essere estremamente lente per evitare dei salti di movimento⁴¹. Le implicazioni tecniche hanno favorito la produzione di un maggior numero di documentari rispetto ai film di finzione, soprattutto negli anni settanta agli albori dello sviluppo dell'Imax. I registi devono quindi imparare ad acquisire un altro linguaggio che permette però nuove possibilità stilistiche ed estetiche. Interessante è l'analisi di Véronneau, a proposito di *Race for Atlantis*; l'autore analizza la produzione di opere di fiction in Imax riagganciandosi alle riflessioni fatte nel capitolo precedente a proposito della rappresentazione del reale: «dimostra come si possa suddividere la produzione Imax fra la tradizione documentaria fondata sugli effetti del realismo reale (l'analogico analogico) e quella affidata alle immagini digitali, che puntano sul realismo immaginario (il numerico analogico)⁴²».

Xavier Dolan, al momento, non è ricorso alla tecnologia Imax per un lungometraggio ma lo ha fatto firmando la regia del videoclip di *Hello* della cantante inglese Adele. Il video musicale di *Hello*, del 2015, è anche il primo a essere realizzato in Imax nella storia del videoclip. Dolan ha specificato la scelta dell'Imax in un'intervista fatta all'uscita del video:

⁴¹ *Ivi*, p.182.

⁴² *Ivi*, p. 185.

Avevo pensato di girare il video in pellicola. Non avrei mai pensato a delle riprese in Imax perché assolutamente fuori portata rispetto alle risorse che ho di solito per fare un film. In un secondo momento l'idea sembrava accessibile e non completamente folle. Le immagini sull'Imax si distinguono da tutto il resto e le ho volute nel finale con le foglie d'autunno, quando lei canta a squarcia gola con il coro finale. Era importante per me che questo momento si sentisse diversamente, si sentisse più a fondo. [...] La natura e il Dna dell'Imax è stato ridefinito negli ultimi anni per girare questi enormi successi. Ma credo che l'unico scopo dell'Imax non sia solo quello di catturare le auto che esplodono in faccia. C'è un altro uso di questo media. Non sentivo come se fosse del tutto incompatibile con la storia di quel video musicale. L'idea era di giocare con la profondità, modificarla e adattarla a una dimensione emotiva. L'unica cosa che mi dispiace è che potrebbe non essere così evidente su un iphone⁴³.

In questo caso l'Imax è utilizzato da Dolan non solo per una resa qualitativa dell'immagine ma per una differente percezione emotiva dello spettatore a proposito della storia raccontata nel video e nel testo della canzone. Per tornare a McLuhan, in questo caso il "medium è il messaggio"⁴⁴.

⁴³ Riporto la traduzione italiana dell'intervista a Xavier Dolan di Patricia Garcia per Vogue.com, <http://www.vogue.com/13365524/xavier-dolan-adele-hello-video/>

⁴⁴ M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964, trad. it., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il saggiatore, 2008. Il pensiero di McLuhan, notoriamente teorizzato con questa frase, è contenuto in questo testo.

Capitolo II

L'accoglienza critica, i temi e gli aspetti espressivi

2.1 *Il panorama critico*

Sin dalla prima uscita cinematografica di Xavier Dolan, la critica non ha mancato di sottolineare gli aspetti salienti del suo cinema. Nonostante l'autore sia ormai considerato di culto, l'attenzione sulle riviste scientifiche scarseggia; ho deciso di procedere dividendo l'accoglienza critica in base ai panorami regionali, così da mettere a confronto riviste provenienti dalla stessa area geografica, e secondo un'analisi cronologica della filmografia. Gli articoli dedicati provengono solo dalla critica francese, italiana e statunitense.

I primi ad accorgersi di Dolan sono stati i Cahiers du Cinéma, i più prolifici nel dedicargli articoli e interviste. Dopo la presentazione a Cannes di *J'ai tué ma mère*, Jean-Michael Frondon scrive sulla rivista francese: «ha già conquistato il suo posto fra i cineasti, grazie a un film autobiografico di sorprendente vivacità nel tono e nella potenza di scrittura, film composto da sincerità autobiografica e da una ricerca formale dosata con abili mani, si tratta di un film basato sul senso della parola del personaggio principale che è anche l'interprete del film stesso⁴⁵». Sempre Frondon, accosta il film di Dolan a *In the mood for love* di Wong Kar-wai per l'uso della musica sulle scene a rallenti, a *Belli e dannati* di Gus Van Sant quando il personaggio di Hubert ricorda la sua infanzia e ai *400 colpi* nel momento in cui il protagonista mente all'insegnante sulla morte della madre.

⁴⁵ J. M. Frondon, *Xavier Dolan Ressemblance involontaire*, «Cahiers du Cinéma», VI, 646, (2009), p. 19.

L'uscita di *Les amours imaginaires* rappresenta per Jean-Philippe Tessé un ritorno trionfale del regista canadese. Tessé scrive: «è un film di un'ironia devastante, che esige derisione e non cinismo [...] È un film seducente al quale si può solo soccombere, paradossalmente logico, è un'overdose di seduzione [...] I rallenti, i filtri colorati e i dialoghi sono ben bilanciati per dare la giusta aura alla pellicola in un mix tra classico e pop. [...] Dolan compie un esercizio barthsiano di descrizione e analisi tecnica di un fenomeno amoroso che tende a cristallizzarsi⁴⁶».

In contemporanea con il Festival di Cannes, Stéfane Delorme costruisce un focus su *Laurence Anyways* rispetto ai precedenti film del regista: «*J'ai tué ma mère* è una bomba emozionale, fabbricato in maniera artigianale dentro lo psicodramma teatrale e la tv-verità, è un rapporto d'amore indimenticabile e di odio d'una frontalità estrema. *Les amours imaginaires*, invece, prende un'altra direzione: l'amore folle, l'amicizia folle, il romanticismo, le sequenze da videoclip, le immagini sono trasfigurate per i sentimenti [...] *Laurence anyways* è un film sul passaggio dal maschile al femminile ma anche dalla generazione Y a quella X, i vent'anni parlano ai quaranta. Il film ha un protagonista ma anche un'altra, Fred è il contraltare tragico che fa da eco assurdo a questa ascensione. Dolan fa l'apologia della differenza, la missione di questo cinema è la dimostrazione che tutto è possibile⁴⁷». Aggiunge Tessé, a proposito dello stesso film: «in *Laurence anyways* c'è una nota che configura il Dolan cineasta: il desiderio impetuoso di forzare il destino⁴⁸». Riguardo *Tom à la ferme*, Mathieu

⁴⁶ J.P. Tessé, *Love, etc.*, «Cahiers du Cinéma», X, 660, (2010), p. 72.

⁴⁷ S. Delorme, *X/Y*, «Cahiers du Cinéma», V, 678, (2012), p. 36.

⁴⁸ J.P. Tessé, *Aller plus haut*, «Cahiers du Cinéma», VII-VIII, 680, (2012), p. 41.

Macheret nel numero di aprile del 2014 afferma: «è un film scuro e meno eclatante che mette in tensione la prospettiva fra interiore ed esteriore [...] Il film si muove nella direzione del disturbo, senza distinzioni, verso un sentimento puro, chiaro, integro e ingenuo ancorato al cuore del suo protagonista. Questo è tutto ciò che rimane quando svanisce la nebbia⁴⁹».

Il numero di ottobre 2014 segna un punto d'arrivo per Xavier Dolan, i Cahiers du Cinéma gli dedicano la copertina e un lunghissimo approfondimento in contemporanea all'uscita di *Mommy* nelle sale francesi. È ancora una volta Stéphane Delorme a occuparsi di Dolan: «è il film più ampio, il più maturo dal punto di vista del ritmo e della narrazione, il più vivace, il più euforico dentro il genere melò⁵⁰» e aggiunge che rispecchia i canoni posti da Truffaut come base della critica dei Cahiers, ovvero che un film deve *essere vivo*⁵¹. Joachim Lapastier aggiunge che grazie a *Mommy*: «Dolan acquista fluidità e perde teatralità, ha acquisito una complessità psicologica emersa con una semplicità di scrittura. È un sismologo dei sentimenti⁵²». Lapastier prova a collocare il cinema di Dolan come sottogenere del cinema archetipico americano: «quello della fiction di periferia, fatta di strade ordinate, tutte intercambiabili dove a rompere è la nevrosi familiare⁵³» e aggiunge, lodando il regista, che riesce a far dare un brutale carburante alle scene con la musicalità dei dialoghi; per il critico: «l'arte della sincope appare come un manifesto della direzione degli attori e della metrica delle

⁴⁹ M. Macheret, *Coeur fidèle*, «Cahiers du Cinéma», IV, 699, (2014), p. 40.

⁵⁰ S. Delorme, «*Les sceptiques seront confondus*», «Cahiers du Cinéma», X, 704, (2014), p. 5.

⁵¹ *Ivi*, p. 5.

⁵² J. Lapastier, *En fusion*, «Cahiers du Cinéma», X, 704, (2014), p. 7.

⁵³ *Ivi*, p. 8.

scene⁵⁴». Lapastier prosegue l'analisi su *Mommy* dicendo che si distingue per l'intersezione di tre elementi principali, visibili dalle primissime scene del film: immagini fantasmatiche, l'interruzione di uno scherzo della natura e i dialoghi scoppiettanti. Questi tre elementi immergono lo spettatore immediatamente nella diegesi del film così da permettere tutte le giustificazioni psicologiche, la contestualizzazione sociologica e le scuse sociali. L'ultima dissertazione su *Mommy*, da parte dei Cahiers du Cinéma, è compiuta per mano di Valentin Gonnet. In poche parole descrive positivamente il film: «è un cinema fragile, perché sul filo del rasoio, quasi tremante, che può cambiare in ogni momento. È un film onesto. *Mommy* è la burrasca emotiva di cui avevamo bisogno⁵⁵». All'uscita francese di *Juste la fin du monde*, i Cahiers dedicano un ricco approfondimento sul film nel numero di settembre 2016. Vincent Malausa definisce il cinema di Dolan come *instabile* e a proposito dell'ultimo film afferma: «è un concentrato di voracità – di dissolutezza di energia, di lirismo, di vertigine – in un dispositivo minimalista dello psicodramma⁵⁶»; inoltre, sottolinea: «è un film di sorprendente impotenza e ineluttabilità [...] breve e crepuscolare, mantiene questa ossessione del “troppo tardi” e rifiuta ogni forma di svolta e di grazia, con il rischio di una certa rozzezza⁵⁷». Malausa descrive il film come una sorta di messa a nudo del cuore del protagonista in totale opposizione con la descrizione del “messia selvaggio” che gli conferiscono gli altri membri della famiglia: si esplicita con il mutismo del protagonista che funziona da spugna

⁵⁴ *Ivi*, p. 8.

⁵⁵ V. Gonnet, *Mommy*, «Cahiers du Cinéma», I, 707, (2015), p. 7.

⁵⁶ V. Malausa, *Lettre morte*, «Cahiers du Cinéma», IX, 725, (2016), p. 27.

⁵⁷ *Ivi*, p. 27.

alla brutalità degli altri, attento e premuroso in opposizione al buco nero di chiacchiere che si consuma nell'abitazione⁵⁸.

Parallelamente alla critica dei Cahiers, in Francia è la rivista *Positif* a iniziare un lavoro critico su Dolan. Frank Garbarz apprezza, dopo la visione di *J'ai tué mère*, la capacità di andare affondo nei temi per la sua giovane età e considera Dolan un regista da tenere sotto controllo⁵⁹. Se *Laurence anyways* viene liquidato in poche righe da Philippe Rouyer ma apprezzato per la capacità di dare un affresco sociale coerente nel lasso di una decade⁶⁰, è *Mommy* il film che ottiene più attenzione nella rivista francese. Yann Tobin scrive: «Xavier Dolan utilizza in maniera libera e iconoclasta le possibilità della tecnologia, a cominciare dal formato del quadro: quadrato, il formato dello schermo intrappola i personaggi nelle loro esuberanti nevrosi; in un secondo momento, lo schermo si allarga quando il rapporto dei personaggi con il mondo diventa portatore di libertà [...] la freschezza del cinema di Dolan risiede nella capacità di scoprire lo stupore primitivo del cinematografo⁶¹». Nel numero di ottobre del 2014 la redazione di *Positif* si dichiara divisa davanti a *Mommy*; infatti, alcuni lo definiscono un film estremo e passionale, mentre per altri è isterico e ansioso⁶².

Nel panorama critico italiano, la rivista *Cineforum* rappresenta un unicum per aver dedicato attenzione ai film di Xavier Dolan. Dopo l'uscita di *Laurence anyways*, Lorenzo Leone cerca di tracciare un profilo sulla filmografia del regista fino a quel momento. Leone guarda l'opera di Dolan come l'epitome del

⁵⁸ *Ivi*, p. 28.

⁵⁹ F. Garbarz, *J'ai tué ma mère*, «*Positif*», VII-VIII, 581-582, (2009), p. 139.

⁶⁰ P. Rouyer, *Laurence anyways*, VII-VIII, 617-618, (2012), p. 139.

⁶¹ Y. Tobin, *Mommy*, «*Positif*», VII-VIII, 641-642, (2014), p. 83.

⁶² J. D. Nuttens, *Xavier Dolan*, «*Positif*», X, 644, (2014), p.14.

panorama contemporaneo e lo classifica come un cinema non allineato, fuori da ogni accostamento erroneo che lo vorrebbe come il nuovo Almodovar. Riguardo al film afferma: «Dolan prosegue senza sosta a indagare le questioni del corpo e della sessualità, arrivando a concludere una sorta di trilogia sulla marginalizzazione della non ortodossia sessuale nella società canadese. Una Nazione, quella del paese della foglia d'acero, spinta sull'onda del mito (anche cinematografica) per essere una “nazione nuova”, aperta e accogliente verso tutte le diversità: mito che Dolan sfata quando i titoli di testa non sono ancora conclusi, con una sequenza ricchissima dei suoi amati ralenti, negli sguardi sprezzanti e meschini rivolti verso il protagonista transessuale⁶³». Sempre su Cineforum, Federico Gironi analizza *Tom à la ferme* dopo la premiere veneziana: «Xavier Dolan gira un thriller che è hitchcockiano ben oltre la colonna sonora di Gabriel Yared che pare una campionatura del lavoro di Bernard Hermann, ma che lo è nel raccontare sguardi, osservazioni, ruoli e identità con uno stile malato ed elegante [...] *Tom à la ferme* è un cinema vivo, pulsante, imperfetto. Sporco e affascinante. Un cinema nervoso, non conciliato, che provoca a livelli assai meno banali di quelli superficiali e sessuali. La sessualità, nel film di Dolan, l'erotismo, sono tanto più intensi quanto più sottili e sottratti; negati eppure sempre sfacciati, sempre immanenti. Così come, in fondo, negata ma immanente è la violenza⁶⁴».

Nelle poche righe di Andrea Chimento, il critico guarda Dolan rispetto all'uscita di *Mommy*: «prosegue nel mettere in scena le ossessioni che (ormai possiamo dirlo) ne costituiscono la poetica autoriale: rapporto madre-figlio, mescolanza di canzoni pop e musica classica, montaggio frenetico, riduzione del

⁶³ L. Leone, *Xavier Dolan*, «Cineforum», III, 522, (2013), p. 73.

⁶⁴ F. Gironi, *Tom à la ferme*, «Cineforum», X, 528, (2013), p. 47.

formato dello schermo⁶⁵». Chiara Santilli, in un numero successivo, si avventura in un'analisi più profonda del quinto lungometraggio del regista; dicendo che è quello meno autoreferenziale, pone l'accento sul formato della pellicola che fatica a contenere il rapporto fra i due protagonisti e lo definisce come: «simbiotico, manicheo e melodrammatico⁶⁶». Sempre Santilli, a proposito dell'aspect-ratio del film, specifica la differenza con un semplice vezzo stilistico: «non è più un mero espediente per abbeverare gli assetati di analisi filmica ma un gesto forte, pieno, che trova una sua collocazione all'interno dell'intreccio, coinvolgendo protagonisti e spettatori in un grandioso *unicum* narrativo⁶⁷». L'analisi di Santilli non si ferma qui, prosegue sul rallenti e sulla colonna sonora, rivelandosi fra le più attente nel panorama critico italiano dedicato a Dolan: «Il rallenti fa la sua parte, dilatando e regalando un tempo etereo e sospeso sia al piacere, sia al dolore: è impietoso nei tentativi di suicidio, tergiversa nella luce accecante del mezzogiorno canadese, s'intrattiene sempre e comunque quel tanto di troppo utile a distorcere la percezione e restituircela irrimediabilmente slabbrata, sconfitta dal peso di una realtà che è sempre più cruda e sbrigativa rispetto alla mollezza, agli indugi meditabondi della *slow motion* [...] ci basta dire, in realtà, che la selezione musicale di Dolan è più accurata di quanto potrebbe credere un orecchio più attento e serve, soprattutto qui in *Mommy*, a marcare momenti salienti aprendoci un varco nella testa di Steve, dentro quelle stesse cuffie gigantesche che lui porta con orgoglio, addirittura con spocchia, mentre la camera gli sta incollata addosso

⁶⁵ A. Chimento, *Mommy*, «Cineforum», VI, 535, (2014), p. 66.

⁶⁶ C. Santilli, *Il perimetro del conflitto e dell'amore*, «Cineforum», I-II, 541, (2015), p. 28.

⁶⁷ *Ivi*, p. 29.

fra riverberi di sole e cieli azzurrissimi⁶⁸». A fine 2015 su Cineforum compare un articolo a proposito della regia del videoclip di *Hello*; Marcello Seregni ne approfitta per tracciare un proseguo dell'attività sul grande schermo del regista: «La produzione del giovane regista canadese si conferma dunque, anche in questa realizzazione, stilisticamente capace di seguire una via definitiva e chiara di ricerca ben precisa. Una via che alcuni critici hanno definito come un cinema da videoclip ma che appare piuttosto un cinema teso al gusto popolare (nel senso più alto della parola), che occhieggia tra un sentimentalismo da mélo e un surrealismo bizzarro⁶⁹».

Solo nel 2016, in seguito alla distribuzione italiana di *Tom à la ferme*, la rivista Segnocinema dedica un focus al quarto lungometraggio di Dolan. Edoardo Puma definisce *Tom à la ferme* un “film di personaggi”: «Il film è, in primis, i suoi personaggi. E lo sviluppo della trama stessa è, per così dire, i suoi personaggi. Ogni elemento della storia è esso stesso un elemento di rappresentazione psicologica. [...] l'elaborazione della morte apre le porte alla rappresentazione della violenza, che a sua volta acquista profondità con l'amore e la sessualità, la loro repressione, l'identificazione, il senso di colpa e la solitudine, l'odio: tutto si mischia e l'indagine si fa più complessa mano a mano che la trama prende la direzione che i risvolti psicologici dei suoi personaggi gli hanno imposto⁷⁰». Puma analizza il rapporto di Tom e Francis con estrema lucidità: «Il violento senso di colpa di Francis si mischia con quello di Tom. Alla fine, quel vuoto incolmabile deve essere riempito: per Tom, Francis diventa Guy. [...] Di

⁶⁸ *Ivi*, p. 30.

⁶⁹ M. Seregni, *Del cinema emotivamente popolare*, Xavier Dolan, «Cineforum», XII, 550, (2015), p. 64.

⁷⁰ E. Puma, *Tom à la ferme*, «Segnocinema», XI-XII, 202, (2016), p. 39.

questi meccanismi il più eclatante è sicuramente il torbido rapporto d'attrazione che lega Tom e Francis. La repulsione dell'amore bisessuale, sacrificato per amore della madre, lo rende l'altra faccia della medaglia di Guy, che invece ha sacrificato il vincolo familiare per ottenere la libertà⁷¹». A proposito della capacità di Dolan di gestire un genere con il quale non si era mai cimentato, sempre Puma: «In fondo, *Tom à la ferme*, è anche un thriller. Lo rende tale la sottile, disturbante vena di tensione psicologica, le scene scandite da un dolore, una follia, una violenza sotterranea che danno allo spettatore l'impressione che in qualunque momento qualche cosa possa esplodere⁷²».

In ultima istanza, in questo excursus sull'accoglienza critica, riporto i documenti presenti nelle uniche due riviste di matrice anglofona che hanno trattato il cinema di Xavier Dolan. Film Quarterly, periodico dalla University of California Press di Berkeley, ha dedicato attenzione al regista dopo l'uscita di *Mommy*. Peter Knecht considera il quinto lungometraggio come la chiusura di un cerchio nel cinema di Dolan, partito con *J'ai tué ma mère*, e la scoperta di un nuovo senso del controllo della sua visione sul film⁷³. Sulla base della dichiarazione di Dolan di aver scritto la sceneggiatura di *Mommy* intorno al cd fittizio *Die & Steve mix 4ever*, considerato dal regista il vero script del film, Knecht arriva alla conclusione che il cd presente nella diegesi serve da leitmotiv per lo spettatore; quest'ultimo scandisce il ritmo della pellicola, mentre l'aspect-

⁷¹ Ivi, p. 40.

⁷² Ivi, p. 40.

⁷³ P. Knecht, *Xavier Dolan gets respect*, «Film Quarterly», Inverno, vol. 68 n. 2, (2014), p. 35.

ration 1:1 cerca di essere un eco aggiuntivo per la resa emozionale dei personaggi e dello spettatore⁷⁴.

La rivista newyorkese *Film comment*, ha finora dedicato un unico trafiletto relativo a *Tom à la ferme*. Nell'accogliere complessivamente in maniera positiva il film, Joumane Chahine chiarisce una volta per tutti i motivi che hanno spinto molti a definire il film hitchcockiano: «inutile dire che non è lo spirito trascendentalista di Thoreau ad aleggiare su questa pièce rurale, ma quello di Patricia Highsmith e certamente di Hitchcock, ai quali Dolan si riferisce e rimanda il pensiero, dalla prima scena della doccia agli inseguimenti nel campo di grano che rievocano *Intrigo internazionale*⁷⁵».

Pur non essendoci una grandissima quantità di materiale a oggi, le riflessioni dei critici all'interno delle riviste scientifiche di cinema sono complessivamente positive. Il dato emergente è l'apprezzamento di Dolan nel saper maneggiare il mezzo cinematografico da vero maestro navigato; saper tradurre i sentimenti dei protagonisti, con particolari stratagemmi tecnici ed espedienti narrativi, è sicuramente il filo rosso che accomuna le analisi presenti negli articoli citati.

2.2. *Temi e aspetti espressivi*

Una serie di elementi rintracciabili in tutta l'opera di Xavier Dolan costruisce la poetica dell'autore. Ho individuato nei temi, nell'estetica, nella musica e nel formato della pellicola, le caratteristiche che disegnano la figura

⁷⁴ *Ivi*, p. 34.

⁷⁵ J. Chahine, *Plenty sometimes big can be beautiful*, «*Film comment*», XI-XII, vol. 49 n. 6, (2013), p. 62.

dell'autore canadese. Prendendo in analisi la filmografia, sempre in maniera cronologica, ho stabilito i momenti in cui i tasselli della poetica sono reperibili.

2.2.1 I temi

Il ventaglio di temi che ho individuato costituisce l'essenza del cinema di Xavier Dolan ed è formato da: l'affermazione, la famiglia, le relazioni amorose e la passeggiata. Ai temi principali si collegano in maniera indissolubile due sotto temi: la libertà e la morte.

L'*affermazione* è un tema ricorrente, presente in ogni pellicola, che alimenta la voglia di far emergere i protagonisti; questa si declina come realizzazione della personalità, dell'individuo o come miglioramento-evoluzione. In *J'ai tué ma mère*, Hubert è continuamente in lotta con la figura materna; la donna non è al corrente dell'omosessualità del figlio e non conosce la quotidianità delle sue giornate, anzi si disinteressa involontariamente di quello che gli succede. Questo provoca l'irritazione di Hubert, alimentando la voglia di abbandonare il nucleo familiare per emergere come singolo. All'affermazione di Hubert corrisponde in maniera opposta la sensazione di omologazione dello stesso; non solo, la casa e la figura materna rappresentano una sorta di prigionia per il protagonista. In *Les amours imaginaires* il tema dell'affermazione è meno presente rispetto al primo film, anzi, è declinato come prevaricazione sull'altro. Marie e Francis vogliono affermare e imporre la propria personalità sul personaggio di Nicolas, questo implica l'abbattimento del proprio amico/sfidante. Inoltre, l'affermazione dei protagonisti di questo film coincide con la seduzione verso il loro oggetto del desiderio. *Laurence anyways* è il film in cui il tema

dell'affermazione esplode prepotentemente. Laurence capisce di essere una donna nel corpo di un uomo e per affermare se stesso ha bisogno di stravolgere la sua esistenza, comporta un miglioramento, un'evoluzione radicale. Il processo di affermazione del protagonista implica il passaggio da individuo accettato e affermato in un contesto storico-sociale a quello di emarginato. All'affermazione di Laurence corrisponde la regressione di Fred come donna e compagna, la ricerca di un nuovo equilibrio, di un posto nel mondo e l'improvvisa mancanza di quella realizzazione che tanto cerca il suo fidanzato. In *Tom à la ferme*, il tema dell'affermazione si sviluppa come abnegazione del protagonista all'interno di un nuovo contesto sociale; Tom, animale emancipato da città, si ritrova immerso nella campagna bigotta del Canada. Nella realtà sociale del suo fidanzato, Tom è costretto a fingersi un altro per sottomettersi al personaggio di Francis e in questo modo farsi accettare nel nucleo familiare. *Mommy* vede l'affermazione dei tre protagonisti nel momento in cui realizzano la simbiosi perfetta; seppur precario, il processo di affermazione si compie per Diane e Steve nel momento in cui incontrano la vicina di casa. Diane ripete per l'intera durata del film di sentirsi una fallita, sia professionalmente ma soprattutto come madre, mentre Steve si sente in difetto per il suo disturbo comportamentale che non riesce a controllare. Kyla è l'anello mancante che stabilirà l'equilibrio nel rapporto madre-figlio. Nell'ultimo film di Dolan, *Juste la fin du monde*, l'affermazione dei protagonisti non avviene mai. Nel claustrofobico nucleo familiare, nessuno sente di poter essere se stesso; di conseguenza, tutti i protagonisti combattono nel vano tentativo di farsi accettare dagli altri.

La *famiglia* è forse il tema più ampiamente esplorato nei film di Xavier Dolan e sviscerato sotto vari aspetti. I rapporti personali e familiari sono il motore dei film del regista canadese; una costante è la presenza molto forte delle figure femminili, in opposizione a una quasi assenza di quelle maschili, dove il rapporto madre-figlio è sicuramente il prediletto. *J'ai tué ma mère* è incentrato sul rapporto fra Hubert e la madre Chantale. La fase adolescenziale di Hubert lo porta a scontrarsi continuamente con Chantale; il rapporto fra i due è di amore e odio, come dichiara Hubert in uno dei confessionali in cui si registra: «se qualcuno le facesse del male potrei ucciderlo ma conosco più di cento persone a cui voglio più bene di mia madre». Chantale e Richard sono divorziati da anni, Hubert non ha alcun rapporto con il padre; quest'ultimo, però, si rifarà vivo solo quando Chantale chiederà aiuto per mandare Hubert in collegio. L'evento causerà un ulteriore divario fra il giovane protagonista e le sue figure genitoriali. *Les amours imaginaires* presenta tre amici al centro del racconto, fra di loro non c'è alcun legame familiare. L'unico personaggio al quale colleghiamo dei parenti è Nicolas; sua madre è una donna giovane che non si occupa del figlio, con lui ha un rapporto da amica, e preferisce partecipare alle feste del figlio invece che occuparsi di lui in casa o in questioni di maggiore interesse. Da contraltare alla figura di Désirée c'è il suo ex marito, padre di Nicolas, soltanto nominato nel film come tutore legale e finanziario del ragazzo. Lo stesso accade in *Laurence anyways*, i rapporti familiari non sono al centro della fabula. Qui, però, vengono presentate una serie di figure parentali che ruotano intorno a Laurence e Fred. La madre di Laurence è una donna borghese, algida, imprigionata in un rapporto coniugale che non riesce a sciogliere; il marito è un'ameba liquefatta su un

divano, ipnotizzato davanti al televisore, da sempre assente come marito e padre. Della famiglia di Fred conosciamo, anche qui, solo le figure femminili. La madre e la sorella sono molto presenti nella vita della protagonista e spronano Fred a farsi una ragione della scelta del compagno; ripetono continuamente che come lui ne troverà tanti altri, non capendo il dolore provato dalla donna. In *Tom à la ferme* è presente l'intera famiglia del defunto con la quale Tom, suo malgrado, si trova a dover interagire. I rapporti della famiglia Longchamp sono governati dall'opposizione delle figure di Agathe e Francis, rispettivamente madre e figlio, vittime di una perdita che implica delle dinamiche interne mai chiarite. Francis ha fatto di tutto per occultare alla madre dell'omosessualità del fratello defunto e l'arrivo di Tom alla fattoria riaccende la possibilità che questo possa venir fuori. Se da una parte troviamo Francis desideroso di censurare a tutti i costi Tom, dall'altra c'è Agathe che tenta invano di ricostruire gli anni passati lontani dal figlio. Tom s'inserisce in questo rapporto precario fra madre e figlio; si evince che la donna ha un rapporto distorto sia delle vite dei suoi figli, sia del motivo della presenza di Tom in casa sua. Il padre dei due ragazzi, in questo caso, è morto. Anche il film successivo, *Mommy*, si sviluppa attraverso il racconto di una triade di personaggi. La coppia formata da Diane e Steve si amalgama al personaggio di Kyla. Il rapporto madre-figlio fra Diane e Steve è profondo, intenso, regolato da una complicità molto solida che implica l'amore reciproco, ma è anche distruttivo, violento, capace di annullare l'altro. Il marito di Diane è defunto e la mancanza del padre, per Steve, è stata fra le cause che hanno acuito il suo deficit d'attenzione tendente alla violenza. Il personaggio di Kyla riesce a far tornare un equilibrio nel rapporto madre-figlio, una sorta di stabilizzatore dei sentimenti

eccessivi; quest'ultima ha anch'essa subito una perdita, quella di un figlio, che ha causato la sua crisi matrimoniale e il problema della balbuzie. *Juste la fin du monde* è il film più corale di Dolan, qui è il rapporto di un'intera famiglia a trovarsi al centro del racconto. L'incipit è il ritorno a casa di Louis dopo dodici anni di assenza; il protagonista interagisce con tutti i membri della sua famiglia, eccetto il padre defunto. In questo film il rapporto con la madre è piuttosto risolto, rispetto alle figure materne dei precedenti film di Dolan. Louis è in assoluto contrasto con il fratello maggiore Antoine, non sono mai andati d'accordo, estremamente diverso caratterialmente e convinto di non essere il preferito dalla madre. La sorella più piccola, Suzanne, è vista come un'estranea per Louis a causa della forte differenza d'età; quest'ultima lo ha idealizzato negli anni passati lontani e i due inizieranno a conoscersi solo al rientro del protagonista. L'unico rapporto che a Louis risulta nuovo, perché i due non si sono mai visti prima, è quello con la cognata Catherine; la donna, l'unica estranea, si rivela la sola capace di comprendere l'inadeguatezza di Louis.

Alle relazioni familiari, solo in alcuni film, si associano le *relazioni amorose*. La coppia formata da Hubert e Antonin non è al centro di *J'ai tué ma mère*, i due vivono il loro rapporto in maniera serena indipendentemente da quello fra il protagonista e la madre; anche dopo la scoperta dell'omosessualità del figlio, Chantale non s'intromette fra i due. *Les amours imaginaires* non presenta una relazione di coppia ma l'ossessione di due individui per un'unica persona. Francis e Marie sono letteralmente accecati dalla figura di Nicolas, s'innamorano entrambi in maniera platonica "dell'adone autocompiaciuto"⁷⁶. La fissazione si

⁷⁶ Marie definisce così Nicolas nell'incipit del film.

tramuta prestissimo in una sfida a eliminazione che non porterà a nulla di buono; liquidato Nicolas, i due slitteranno verso un nuovo oggetto del desiderio con il medesimo meccanismo. *Laurence anyways* è interamente incentrato sul racconto della relazione d'amore fra Laurence e Fred. Questa storia d'amore è la più forte di tutti i film di Dolan. Fra i due c'è un'attrazione fisica e mentale fortissima; il sentimento che lega Laurence e Fred è capace di resistere al cambio di sesso di lui, alla distanza, al nuovo matrimonio di lei e al non vedersi per anni. Finito il film, lo spettatore ha la sensazione che anche in futuro i protagonisti si ameranno per sempre. L'unica relazione di coppia, in *Tom à la ferme*, si è interrotta a causa della morte di Guillaume; Tom sopravvive a questa perdita aggrappandosi in maniera morbosa al fratello di Guillaume, Francis, per il quale prova odio e attrazione insieme. L'attrazione verso Francis rappresenta una sorta di elaborazione del lutto per il protagonista. L'illusione di benessere svanirà per Tom soltanto con la fuga finale. *Mommy* non presenta alcuna relazione sentimentale; il film focalizza l'attenzione sulla triade Diane, Kyla e Steve. Il rapporto fra le protagoniste e le figure maschili appaiono precari. Kyla è profondamente in crisi con il marito e Diane non ha un compagno da molto tempo. *Juste la fin du monde* si concentra solo sui membri della famiglia protagonista; i rapporti madre-figlio, madre-figlia, fratello-sorella, fratello-fratello, sono gli unici sui quali Dolan si sofferma. Conosciamo solo Antoine e Cathrine come coppia. Il fratello e la cognata di Louis vivono una relazione precaria. L'irruento, violento e rancoroso Antoine si contrappone alla riflessiva, pacata e comprensiva Cathrine. L'isteria della coppia non tarderà ad avere ripercussioni anche sui restanti membri della famiglia.

Un tema ricorrente in ogni film di Dolan e che mi sembra rilevante analizzare è quello della *passeggiata*. Le passeggiate dei personaggi dolaniani corrispondono sempre a un flusso preciso di pensieri, una sorta di catarsi, in cui prendono atto di qualcosa o si preparano a un momento che sperano cambierà radicalmente gli eventi futuri. Le passeggiate avvengono sempre a piedi e realizzate utilizzando il *ralenti*; questa tecnica permette di aumentare l'effetto di alienazione del personaggio in funzione dei suoi pensieri, a far diventare pochi secondi delle iperboli infinite. In *J'ai tué ma mère* è possibile rintracciare tre passeggiate di rilievo. La prima avviene per costrizione quando Chantale lascia il figlio sul ciglio della strada per proseguire da solo verso la scuola; qui, Hubert realizza che il rapporto con sua madre non sarà mai conciliante, infatti qualche minuto più tardi mentirà alla sua insegnante dicendo di essere orfano. La passeggiata successiva è quella che fa maturare in Hubert l'idea di voler andar via di casa in favore di una vita serena. L'ultima è quella fatta in bicicletta da Hubert per andare al supermercato con il solo scopo di compiacere Chantale; sarà ripresa, ma con un intento totalmente diverso, in *Mommy*. *Les amours imaginaires* è il film in cui il tema della passeggiata coincide con l'essenza del film stesso, rappresenta l'avanzare verso l'amore illusorio di Francis e Marie, il momento in cui le aspettative sono portate all'exasperazione. In entrambe le sequenze prese in considerazione è presente il brano *Bang bang* di Dalida che funziona da vero commento alle azioni dei personaggi del film. Nell'ultima scena questo processo è ulteriormente rimarcato, i due protagonisti avanzano verso un nuovo oggetto del desiderio e il regista mostra il medesimo meccanismo: parte il *ralenti* e *Bang bang*. *Laurence anyway* si apre con una tipica passeggiata alla Dolan: una donna

avanza su un marciapiede, in una coltre di nebbia, con una serie d'individui che la scrutano. La donna è inquadrata di spalle e il movimento avviene a rallentatore su una musica di sottofondo. Scopriremo solo a fine film che questa è l'ultima scena, quella in cui Laurence ha ormai la piena consapevolezza di essere una donna dentro e fuori. Le due passeggiate successive mostrano Laurence avanzare in un cimitero con due voci over in sottofondo; le due voci sono quelle di Laurence e di una giornalista che lo intervista, prese sempre dall'ultima scena del film. La sequenza serve a spiegare la psicologia del protagonista in quell'esatto momento della sua vita, nel momento del cambiamento, è la presa di coscienza di se stesso. Per presentare la prima volta di Laurence a scuola vestito da donna, Dolan mette in scena una passeggiata veloce e ritmata nel corridoio principale dell'edificio; i toni assunti sono simili a quelli di una sfilata di moda. Quest'ultima riprende la prima passeggiata, qui a scrutare Laurence sono gli studenti del liceo, e rappresenta il mostrarsi realmente a tutti per la prima volta. La passeggiata successiva riguarda invece Fred durante l'arrivo a una festa: la donna avanza in rallenti su una piattaforma rotante che però lo spettatore non vede, è il momento in cui è riuscita a staccarsi finalmente da Laurence e decide di riprendere in mano la sua vita; a questa festa Fred conoscerà il suo nuovo compagno con il quale avrà un figlio. Una delle sequenze più significative del film è quella in cui i protagonisti si riuniscono dopo anni di separazione e decidono di fare un viaggio alle Isle of Black. La passeggiata in questione avviene in mezzo alla neve, in una giornata di sole, con i protagonisti che avanzano a rallentatore di nuovo insieme. La proiezione della psiche dei protagonisti si tramuta in una pioggia di vestiti colorati, durante la passeggiata, a simboleggiare la libertà di poter essere se stessi

in quel momento. L'intenzione psicologica della passeggiata presente in questa scena, a mio avviso, è molto vicina alla scena finale di *Zabriskie point* di Michelangelo Antonioni; nel film del regista italiano, la protagonista Daria contempla una casa con l'intento di vederla distrutta e, per alcuni secondi, osserviamo il contenuto dell'abitazione esplodere in cielo a rallentatore. L'ultima, in *Laurence anyways*, è quella presente dopo l'addio fra i protagonisti. Laurence osserva Fred andar via, i due si guardano per l'ultima volta con la consapevolezza di amarsi e lasciarsi per sempre. Il rallentatore agisce in contemporanea con una pioggia di foglie autunnali per avvalorare la fine della bella stagione di Laurence e Fred. *Tom à la ferme* viene spogliato da una serie di stilemi tipici del cinema di Dolan, infatti, *la passeggiata* come la conosciamo non è presente. Un'unica scena collegabile alla tipica passeggiata dolaniana è quella in cui Tom trascina fra le braccia il vitello morto, realizzata con le medesime caratteristiche, però senza l'utilizzo del rallentatore. È una sorta di elaborazione del lutto, la morte del vitello simboleggia per Tom la perdita di Guillaume. Il momento più emblematico di *Mommy* è reso attraverso una passeggiata fatta da Steve, insieme a Diane e Kyla in bicicletta. È il momento in cui Steve si sente libero e svincolato dalle reazioni dovute al suo disturbo; il rallenti serve a enfatizzare il momento in cui il protagonista apre lo schermo favorendo il formato 1:85:1 rispetto al precedente 1:1. Anche *Juste la fin du monde* non presenta una passeggiata alla Dolan, nonostante venga fatto un tentativo dal protagonista che però fallisce miseramente. Louis decide di confessare la sua imminente morte al fratello Antoine e per questo lo invita a fare una passeggiata alla vecchia casa di famiglia. La violenza verbale di Antoine impedisce la liberazione per Louis e la catarsi del

protagonista è davvero stroncata. L'anomalia di questo stratagemma narrativo è realizzata dal regista in auto, non più a piedi come negli altri film, senza l'uso del rallentatore e la mdp fissa per quasi tutta la durata della scena.

Due sotto temi si collegano in maniera diretta a quelli principali trattati in precedenza. La *libertà* è un tema direttamente legato a quello dell'*affermazione*. Spesso tendono a coincidere e i personaggi ricercano la libertà tramite l'affermazione della propria natura. La libertà è raggiunta attraverso una serie di processi messi in atto: Hubert deve svincolarsi dalla figura materna uccidendola metaforicamente, Francis e Marie devono tornare liberi lasciando Nicolas, Laurence deve diventare donna per essere libero e scrive la parola "*libertà*" persino sui muri per ribadirlo, Tom deve abbandonare la fattoria per tornare alla sua vita e sganciarsi dall'oppressione di Francis, mentre Steve, oltre a urlare più volte "*libertà!*" durante il film, nell'ultima scena di *Mommy* deve ricorrere a un atto estremo per raggiungerla. Ancora una volta *Juste la fin du monde* si stacca dalla produzione precedente del regista; nessuno dei personaggi di questo film è libero all'interno del contesto di appartenenza, anzi, tutti soccombono a se stessi. L'altro sotto tema dei film di Dolan, il più nascosto, è quello della *morte*. *J'ai tué ma mère* ha già nel titolo la parola "uccidere", infatti, la rinascita di Hubert è collegata alla morte metaforica di Chatale. A dimostrazione che è nascosto, il tema della morte non è presente apparentemente in *Laurence Anyways*. In un'intervista di Xavier Dolan ai Cahiers du Cinéma, il regista confessa che in una prima sceneggiatura il finale del film coincideva con il suicidio di Laurence; infatti, l'idea del suicidio è contemplata dal protagonista ma mai esplicitata. Il tema della morte è preso in considerazione, è il fine ultimo del fallimento del

protagonista, una sorta di vaso di Pandora al quale non bisogna avvicinarsi. Dolan ha preferito cambiare il finale per dare speranza al film e perché ha ritenuto potesse essere offensivo per la comunità transessuale⁷⁷. In *Tom à la ferme* il senso di morte è subito dai protagonisti a causa della perdita di Guillaume. Tom, Francis e Agathe reagiscono in maniere differenti alla notizia dell'incidente e l'elaborazione del lutto è diversa per ognuno di essi. Nonostante l'estremo senso di rivincita sulla vita di Diane e Steve, il finale di *Mommy* non sottintende nulla di buono. In molti si sono chiesti a cosa alludesse la corsa finale di Steve. Personalmente, trovo opportuno considerare la corsa verso la libertà di Steve come all'atto autodistruttivo per eccellenza, un finto finale aperto alla Sofocle dove la conclusione avviene un minuto prima della sciagura. Questa tesi è guidata da Dolan stesso che utilizza il brano *Born to die* di Lana Del Rey, letteralmente "nati per morire", come commento musicale; la musica è extra diegetica e accompagna il film dalla corsa di Steve, verso una finestra, fino alla fine dei titoli di coda. *Juste la fin du monde* è il film di Dolan dove il tema della morte emerge in maniera prepotente. Louis torna a casa per comunicare alla famiglia della sua morte imminente ma a film concluso non riuscirà a farlo. La pellicola è intrisa di morte dall'inizio alla fine, lo spettatore sa che il protagonista morirà; il tema funziona da espediente narrativo, è il macguffin hitchcockiano che da l'incipit alla storia.

⁷⁷ S. Delorme e J. F. Tessé, *Titanic*, «Cahiers du Cinéma», VII-VIII, 680, (2012), p. 44.

2.2.2 L'estetica

In ogni film di Xavier Dolan una ricca gamma di colori, elementi scenografici, illuminazione fotografica e riferimenti all'arte, costituiscono il suo armamentario visivo, il gusto puramente estetico ed espressivo dell'autore. Questi elementi contribuiscono ad accentuare le sensazioni dei protagonisti e conferire allo spettatore una serie di dati utili alla comprensione delle pellicole.

J'ai tué ma mère presenta una fortissima caratterizzazione della casa in cui Hubert vive con la madre Chantale. L'abitazione è labirintica, claustrofobica e colma di suppellettili inutili, proprio come il rapporto fra i due protagonisti; le farfalle attaccate ai muri, i paralumi animalier, fiori finti ovunque, centrini ed elementi kitsch di ogni genere si oppongono alla casa di Antonin, arredata con mobili di design moderno, senza troppi fronzoli, in cui è presente un rapporto madre-figlio diametralmente antistante a quello del protagonista. Dolan dissemina fra gli arredi una serie di elementi che caratterizzano la psiche dei protagonisti; la camera di Hubert presenta un quadro con Beethoven e un numero svariato d'istantanee attaccate al muro, quella di Antonin invece una serie di poster di Klimt, James Dean e Coco Chanel. Nel momento in cui Hubert esce dal collegio per vedere Antonin, i due si recano nell'ufficio di Hélène per ritinteggiarlo. Il momento in cui i due dipingono è vissuto come una liberazione; per renderlo visivamente, Dolan fa compiere ai protagonisti il *dripping* di Jackson Pollock e attraverso un montaggio frenetico alterna le inquadrature dei due giovani, il muro ritinteggiato e i due sul pavimento mentre fanno sesso. In questa scena, una delle più intense del film, è presente l'intera psicologia di Hubert, la sua voglia di

evasione e il suo senso di prigionia, il voler incanalare le energie in qualcosa e la prova del suo amore per Antonin.

In *Les amours imaginaires* l'apparato estetico di Dolan è portato su un altro livello, più carico ed esasperato per certi versi. Le scenografie degli ambienti sono estremamente pop con elementi di arredo prevalentemente anni settanta; infatti, il film è girato fra café e appartamenti di soli giovani proprio per avvalorare l'uso di questi ambienti cult. Perfettamente coordinato, fra pop e vintage, è lo stile scelto per l'abbigliamento di Francis e Marie; solo nel finale li troveremo più contemporanei, come simbolo del triangolo ormai spezzato con Nicolas. Il montaggio intellettuale prende forma in una delle sequenze più belle del cinema di Dolan; durante la festa di compleanno di Nicolas, Francis e Marie guardano il loro oggetto del desiderio con fare estatico, il regista ci porta nei pensieri dei protagonisti mostrando quello che per loro rappresenta il festeggiato. Le immagini di Nicolas che balla si alternano ai dettagli del David di Michelangelo per Marie e ai disegni erotici di Cocteau per Francis. In questo modo Dolan conferma il suo continuo gioco e ossessione per gli elementi provenienti dalla storia dell'arte ma anche con la letteratura; Cocteau è stato uno scrittore, oltre che regista e disegnatore, e il film si apre con una citazione di Alfred de Musset come il precedente si apriva con una di Guy de Maupassant. Più volte è ribadita la fissazione di Nicolas e Marie per Audrey Hepburn, icona dell'abbigliamento vintage della protagonista e della cultura pop di cui è intriso il film; sarà Francis però a regalare una serigrafia warholiana della Hepburn a Nicolas. Inoltre, in *Les amours imaginaires* ci sono quattro sequenze che descrivono, in maniera ritmica, il mancato raggiungimento dell'oggetto del

desiderio da parte di Francis e Marie. La resa filmica si compie attraverso delle scene di sesso con degli sconosciuti illuminate da colori differenti. Le prime due colorate di rosso e verde durante i giorni del triangolo con Nicolas, invece, a specchio troviamo le seconde in giallo e blu dopo la rottura; in queste scene i protagonisti confessano il loro mancato appagamento ai partner sessuali, prima e dopo il coito, accompagnati sempre dallo stesso brano musicale e al rallenti. La funzione del colore nell'illuminazione delle scene, qui, è di congelamento dello spazio-tempo come in una sorta di *stream of consciousness* dei protagonisti.

Laurence anyways copre l'arco temporale di una decade e Dolan riesce ad accompagnare tutte le sfumature visive degli anni trascorsi attraverso i suoi protagonisti. Il film è visivamente il più eccessivo dal punto di vista estetico; il cambio di sesso di Laurence è descritto attraverso il passaggio dagli anni ottanta ai novanta. Il percorso da una generazione all'altra è descritto soprattutto tramite l'attenzione che Dolan, costumista di tutti i suoi film, conferisce alla cura maniacale nella scelta degli abiti; l'abbigliamento è fondamentale in questo film, rappresenta la ridefinizione non solo estetica ma anche psicologica del protagonista. Il cambio d'identità è accentuato da Dolan con l'uso fortissimo di luci psichedeliche e colorate che contribuiscono a connotare il periodo storico degli anni 80'. Un altro uso d'icona provenienti dal mondo dell'arte avviene in questo film in una sorta di ready-made duchampiano. Il regista fa compiere gesti eclatanti ai suoi protagonisti, infatti, ad avvenuta agnizione di Laurence, Dolan gli fa sporcare i muri di casa scrivendo la parola "libertà" sulla Gioconda di Leonardo. Una peculiarità di *Laurence anyways* è la presenza di alcune scene oniriche, totalmente innaturali e frutto della proiezione dei pensieri dei

personaggi, che richiamano il mondo della videoarte; in una di queste esce una farfalla dalla bocca del protagonista, durante una conversazione con Fred, mentre l'altra scena in questione è la già citata pioggia di vestiti alle Isle of Black. Una in particolare si distingue dalle altre: Fred è seduta su un divano intenta a leggere il primo libro di poesie di Laurence; in questa scena lo spettatore sente il rumore dell'acqua, come suono extradiegetico, che diventa sempre più intenso fino all'arrivo di una vera e propria cascata sulla figura della donna. Questo rappresenta la riaccensione dei sentimenti di Fred verso Laurence ricordando, quasi in maniera speculare, l'opera *The Crossing* di Bill Viola. L'acqua è un elemento fondamentale nella poetica del videoartista statunitense, ricorre in un numero cospicuo di opere, usata come significante dello scorrere del tempo e delle fasi vitali dell'uomo. Come in una sorta di creazione e distruzione, Bill Viola mette in scena un'opera barocca in cui l'uomo soccombe; infatti, in *The Crossing* l'uomo scompare alla fine della cascata d'acqua⁷⁸. Nella scena di *Laurence anyways*, Fred al termine della cascata d'acqua è ancora sul divano arrendendosi all'idea di essere per sempre legata a Laurence.

Tutti gli elementi tipici dell'estetica dolaniana cadono con *Tom à la ferme*, o meglio vengono totalmente ridefiniti. Alle atmosfere degli ambienti caldi, eccessivamente carichi di elementi caratterizzanti e tendenti alla saturazione, si contrappone un armamentario visivo che gioca per sottrazione. Sin dalla prima scena di *Tom à la ferme* lo spettatore si immerge in una diegesi rarefatta, la presenza dei sentimenti celati si manifesta attraverso l'uso di paesaggi nebbiosi che rappresentano il non detto tra i personaggi. Ai toni del nero e grigio fa da vero

⁷⁸ C. Townsend (a cura di), *The art of Bill Viola*, London, Thames & Hudson, 2004, trad. it. *L'arte di Bill Viola*, Milano, Mondadori, 2005, p. 93.

contraltare la figura di Tom, alieno nella campagna canadese, confezionato come esatta antitesi della figura di Francis; infatti, il protagonista veste gli abiti della metropoli con i suoi capelli gialli ossigenati, come i campi di mais che circondano la casa e gli alberi nella stagione autunnale nello sfondo, diventa una sorta di neon nel buio della notte. A differenza delle prime tre opere di Dolan non troviamo nessun riferimento alle arti plastiche come accadeva in precedenza per spiegare alcuni passaggi narrativi; quel mondo pop e metropolitano sappiamo che appartiene a Tom, di professione fa il copywriter, però si congela di fronte alla minaccia tesa dalla fattoria.

Ormai al quinto lungometraggio, *Mommy* presenta un ventaglio visivo decisamente più sobrio rispetto ai primi lavori anche se Dolan non rinuncia ad alcuni dei suoi elementi tipici. Il filo conduttore con il primo lavoro è rintracciabile nella caratterizzazione della figura di Diane, eccessiva e kitsch come la madre di Hubert in *J'ai tué ma mère*, ma diametralmente opposta nello stile e nella psicologia. Diane è una donna dinamica e metropolitana, caricata dal regista da pantaloni a zampa, zeppe vertiginose e meches bicolore che ne fanno una Spice Girls attempata; anche l'estetica utilizzata per il personaggio di Steve si rifà molto all'abbigliamento dell'ultima decade del novecento ma arricchito da elementi hipster⁷⁹. Alla figura eccessiva di Diane si oppone quella acqua e sapone di Kyla. La vicina di casa è una donna molto composta che veste sempre in jeans e maglietta, anche la sua balbuzie si oppone agli sproloqui estremi di Diane e Steve. Di fatto, l'unico riferimento temporale di *Mommy* è la didascalia a inizio film che ci informa di un Canada fittizio post 2015 ma, per gli elementi forniti da Dolan,

⁷⁹ P. Rouyer, Y. Tobin, *Entretien avec Xavier Dolan. Je me pose des questions sur chaque plan*, «Positif», X, 644, (2014), p. 17.

potremmo trovarci tranquillamente nel bel mezzo degli anni novanta: i vecchi lettori cd, telefoni datati, le automobili utilizzate e l'abbigliamento. Lo scenario che fa da sfondo è quello della periferia della metropoli canadese composta da case a schiera e da lunghi viali alberati. Ancora una volta la stagione prediletta è quella autunnale, mite e solare, colorata dai grandi alberi gialli e rossi; questa non è una scelta puramente visiva, permette un utilizzo totalmente differente della luce in esterni e diventa nuovamente sinonimo dello stato d'animo dei personaggi. Dolan ha dichiarato che per *Mommy* ha preferito una fotografia molto luminosa, così da conferire rispetto ai protagonisti; secondo il regista usare i toni di un autunno grigio e uggioso non avrebbe reso giustizia all'anima dei protagonisti⁸⁰.

Il discorso, fatto per la fotografia e la caratterizzazione dei personaggi di *Mommy*, è il medesimo per *Juste la fin du monde*. Ancora una volta troviamo una madre volutamente carica a livello visivo, come accaduto in precedenza per Chantale e Diane, con l'unica differenza che la figura di Martine è una donna di almeno quindici anni più grande e complice in un rapporto col figlio sicuramente più risolto. Il film è girato quasi interamente all'interno dell'appartamento di Martine, piuttosto cupo e con le finestre sempre semichiusate, per accentuare l'effetto claustrofobico dell'opera. L'unica luce presente è quella esterna all'abitazione, calda per connotare l'esterno come unico luogo di respiro rispetto all'interno. In un'intervista a Stéphane Delorme, il critico definisce l'abitazione come una "tomba egiziana" e Dolan giustifica questa scelta dicendo: «Abbiamo girato nella sala da pranzo, ma non mi piacevano l'arredamento e la luce. Ho voluto che l'ambiente risultasse molto cupo ma il risultato finale non era

⁸⁰ *Ivi*, p. 17.

soddisfacente. Così ho chiesto al direttore della fotografia, André Turpin, di girare la scena con una luce proveniente dall'esterno, un sole arrivato subito dopo la tempesta. È stata una decisione presa sul set⁸¹». I pochi oggetti presenti nella casa vengono usati come espedienti, dal regista, per generare i ricordi nella mente di Louis. Si nota soprattutto in quest'ultimo lungometraggio una caratterizzazione degli ambienti differente rispetto ai primi film, meno ricca di elementi identificativi, per favorire la caratterizzazione dei personaggi rispetto alle scenografie.

2.2.3 *La musica*

Un aspetto fondamentale in ogni film di Xavier Dolan è quello riservato al commento musicale. La colonna sonora non è mai scelta a caso ma codifica le scene in maniera precisa, si grava dei sentimenti dei protagonisti e del commento dell'autore stesso. I brani musicali che prenderò in esame, non sono originali né composti per le pellicole, provengono prevalentemente dal repertorio pop e rock degli anni ottanta e novanta.

J'ai tué ma mère presenta una colonna sonora di otto brani, due di questi sono fondamentali nelle scene in cui fanno da commento. *Noir desir* del gruppo elettropop dei Vive la fête è lo sfondo musicale della scena in cui Hubert, di ritorno dal collegio, fa sesso con Antonin subito dopo la seduta di action painting. Il brano descrive proprio lo stato d'animo di Hubert, la voglia di stare da solo, di sbraitare contro chi lo fa star male, il suo disagio adolescenziale e allo stesso tempo la voglia di stare con chi si ama. *No sleep, walk*, dei Surface of Atlantic,

⁸¹ S. Delorme, *La recherche du temps perdu*, «Cahiers du Cinéma», IX, 725, (2016), p. 32.

accompagna la scena finale in cui abbiamo una sorta di proiezione dei sentimenti di Hubert. Nella sequenza in questione, il protagonista rincorre la madre in un bosco nel vano tentativo di acciuffarla; il brano e le immagini danno il senso del film stesso, ovvero uccidere in maniera ideale la figura materna per affermare la propria libertà. Lo scorrere dei titoli di coda è abbinato al brano *Maman la plus belle du monde* di Luis Mariano per esplicitare il legame fortissimo dei due protagonisti, a film concluso, nonostante tutto.

Les amours imaginaires presenta un'ampia gamma di brani musicali e la soundtrack, nella sua interezza, assume una valenza fortissima. Per questo film mi concerterò su tre brani che ne scandiscono i tempi e funzionano da pilastri della colonna sonora: due leitmotiv e un tema principale. Il primo leitmotiv, quello portante e più riconoscibile, è il brano *Bang bang* di Dalida; lo ascoltiamo ogni volta che i due protagonisti si dirigono verso l'oggetto del desiderio, funziona come espressione della psiche di Francis e Marie. Il meccanismo del caricamento del tema è messo in atto dal regista dai primi fotogrammi del film, si ripete per ben tre volte, nelle due scene in cui avviene l'incontro a tre e nella conclusione in cui è stabilito il nuovo comune interesse amoroso. Il secondo leitmotiv è la *Suite n. 1 in G minore* di Bach; questo commento accompagna le scene di sesso di Francis e Marie con degli sconosciuti e, in opposizione al primo, rappresenta il ripiego del desiderio sessuale dei protagonisti da un'attrazione non corrisposta. Il tema principale sorregge la sequenza centrale del film, quella della festa, in cui si cristallizza l'amore platonico di Francis e Marie verso Nicolas; il brano in questione è *Pass this on* del gruppo The Knife. Il testo della canzone descrive l'infatuazione per un individuo durante una danza su una pista da ballo,

l'attrazione è prettamente fisica, un colpo di fulmine nella sua essenza più pura. Dolan, in questo caso, utilizza un montaggio a tempo di musica come in un vero video-clip dove le note musicali, il testo del brano e le immagini diventano un tutt'uno.

Laurence Anyways presenta una selezione musicale vastissima e i brani scelti coprono la decade fra gli anni 80' e 90' del film. Il primo commento che troviamo è quello che accompagna la scena con Laurence e Fred in macchina, compiaciuti della loro storia d'amore così passionale, *Batte Davis Eyes* di Kim Carnes descrive l'idealizzazione di un innamorato attraverso la descrizione di un amore carnale. Ancora una volta le immagini si muovono a tempo di musica, la narrazione si altera favorendo i tempi e i ritmi del videoclip. *Headman* del gruppo Moisture accompagna l'ingresso di Laurence a scuola vestito da donna per la prima volta; Dolan utilizza la musica come sottofondo di una vera sfilata di moda alternando le inquadrature che sottolineano l'abito di Laurence agli sguardi stupiti dei suoi studenti. Uno dei momenti topici del film è l'ingresso di Fred alla festa dopo aver detto addio a Laurence; il brano che accompagna le immagini è *Fade to grey* dei Visage, sempre dal repertorio anni 80'. L'ingresso trionfale di Fred avviene al rallentatore, su una pedana rotante che non vediamo, e la scena è costruita in maniera quasi speculare alla sfilata di Laurence a scuola. La donna si muove tra la folla facendosi notare in segno della sua indipendenza; infatti, i movimenti della protagonista ricalcano il testo stesso della canzone. La *Sinfonia n. 5 in C minore* di Beethoven accompagna una sequenza molto suggestiva: le reazioni di Laurence e Fred dopo la fine del loro rapporto. Il brano classico è enfatizzato dalle parole di Laurence che chiede ripetutamente il conto al bar, come

sinonimo del “conto” metaforico della sua storia d’amore. La già citata scena della passeggiata alle Isle of Black è accompagnata dal brano *A new error* dei Moderat. Non avendo un testo, il commento è puramente musicale per avvalorare l’effetto ritmico-euforico della passeggiata dei due protagonisti a simbolo dell’equilibrio ritrovato. L’ultima sequenza del film ritrae il primo incontro di Laurence e Fred, su un set cinematografico, qui scatta il colpo di fulmine e *Let’s go out tonight* di Craig Armstrong fa da sfondo all’intera scena fino alla fine dei titoli di coda. Il brano descrive un incontro, un sentimento che nonostante tutto prosegue, l’autore del brano invoglia ad andare avanti e a uscire la sera nonostante le difficoltà.

Per *Tom à la ferme*, Dolan adopera una scelta stilistica totalmente diversa rispetto ai precedenti lavori e questo si ripercuote anche sulla scelta della colonna sonora di questo film. Per la prima volta è stata composta una colonna sonora originale, per mano di Gabriel Yared, ma non mancano i brani non-originali. La pellicola si apre con il brano *Les moulins de mon coeur* cantata a cappella da Kathleen Fortin; il commento musicale accompagna l’arrivo di Tom alla fattoria dei Longchamp. Il testo racconta di una stagione ormai perduta, un tempo del ricordo e degli stralci rimasti da qualcuno che ha subito un dolore. Nella parte centrale del film, durante una delle scene più suggestive, Tom balla un tango con Francis all’interno del fienile. Le note di *Santa Maria* del Gotan Project servono a suggellare il rapporto fisico, di attrazione-repulsione, dei due protagonisti; è su queste note che Francis esplicita il senso di oppressione verso quel luogo e verso la madre, causa dell’odio nei confronti dell’emancipato fratello defunto. Come già accaduto nei precedenti film, l’ultimo brano si accavalla fra la sequenza finale e i

titoli di coda. *Going to town* di Rufus Wainwraght serve a descrivere il senso di leggerezza di Tom in fuga dalla fattoria, stanco del luogo che lo ha ospitato per giorni e dell'inferno patito per amore.

Mommy è il film che più di tutti incarna l'intenzione di utilizzare la musica con una funzione emozionale; il cd fittizio *Die & Steve mix 4ever* è il leitmotiv sul quale Dolan ha costruito la sceneggiatura. Tutti i momenti musicali di *Mommy* esplodono in maniera eclatante, con i brani riprodotti quasi nella loro interezza, e le scene diventano l'esibizione delle azioni dei protagonisti. *White flag* di Dido accompagna l'entrata in scena di Steve e in una sorta di "pace costretta", il ragazzo descrive gli eventi che lo hanno portato all'espulsione dall'istituto. Nella sequenza in cui Steve va in skateboard e poi a fare la spesa, *Colorblind* dei Counting Crowns ritrae la psiche del giovane; il senso di oppressione, la voglia di esplodere e un mondo visto attraverso un'altra gamma di colori, il sentimento che emerge è quello dell'incomprensione. *On ne changes pas* di Celine Dion incornicia il momento in cui i tre protagonisti entrano in sintonia e il ballo su queste note diventa il punto di partenza per una connessione come trio. Non si può pensare a *Mommy* senza la scena della passeggiata in skateboard di Steve; qui, *Wonderwall* degli Oasis accompagna tutta la sequenza descrivendo i sentimenti reciproci di Steve e Diane, essere l'uno il "muro delle meraviglie" dell'altro nonostante le difficoltà. *Experience* di Ludovico Einaudi accompagna il flash-forward immaginario di Diane, prima dell'arrivo all'istituto, quasi sul finale del film. Il brano classico assume i toni melodrammatici di un sogno che non si avvererà mai, di un'esperienza che non sarà mai vissuta. A mio parere, la lettura unilaterale del finale di *Mommy* è guidata dalla scelta del brano che fa da ponte fra la sequenza

finale e i titoli di coda. *Born to die* di Lana del Rey, letteralmente “nati per morire”, è la marcia lenta che accompagna Steve nella sua fuga finale; infatti, la corsa verso la libertà si concretizza attraverso il suicidio del protagonista. Steve inizia a correre in maniera forsennata verso una vetrata così da buttarsi di sotto ma lo stacco in montaggio sul nero non ci mostra l’atto in se, l’unico elemento che ci permette di comprendere a pieno il significato della scena è appunto il brano musicale.

Per *Juste la fin du monde*, Xavier Dolan si affida nuovamente a Gabriel Yared per la composizione della colonna sonora originale. Per quanto riguarda la soundtrack non originale utilizza un ventaglio di brani ristretto ma mirato a valorizzare le scene in cui fanno da accompagnamento. Il film si apre con *Home is where it hurts* di Camille che accompagna il tragitto di Louis dall’aeroporto a casa; in parallelo il regista ci mostra la preparazione del pranzo da parte di Martine. Il brano narra di una casa in cui c’è solo dolore, descritta come un luogo dove si può perdere la vita perché privata delle sue componenti e dei suoi abitanti. La scelta è mirata a raccontare il pathos di Louis, tornato a casa per annunciare la sua morte e consapevole del clima che lo attende. *Dragostea din tei*, brano pop-kitsch d’inizi anni duemila, irrompe prepotentemente nel momento in cui Martine racconta a Cathrine delle gite in campagna fatte quando i suoi figli erano ancora bambini. La musica è inizialmente *in*, proviene dalla diegesi, è la radio presente nella cucina della casa a farcela sentire; diventa *over* nel momento in cui compaiono le immagini che mostrano le gite in campagna ricordate da Louis. Letteralmente la traduzione del brano gioca su due significati: “l’amore sotto il taglio” o “amore non corrisposto” ma Dolan lo utilizza per mostrare i momenti

felici fra Louis e Antoine, totalmente opposti alle incomprensioni del presente. In uno dei momenti di solitudine, all'interno dell'abitazione, il protagonista si ritrova a ricordare il suo amore di gioventù: quest'altro flashback mostra Louis e Pierre mentre fanno sesso e assumono sostanze stupefacenti; il ritmo della narrazione diventa immeditata concitato sulle note di *Un miss s'immisce* del duo synth-pop degli Exotica. La cover di Francois Hardy racconta i sali e scendi di una storia d'amore esaltando il ricordo di gioventù del protagonista; la scoperta dell'amore, la curiosità verso le droghe e la vitalità dei corpi si oppongono al senso di morte che pervade Louis. La sequenza finale si chiude con il protagonista che abbandona per sempre la casa della madre consapevole di aver visto per l'ultima volta i suoi familiari. *Natural blues* del musicista elettronico Moby si accavalla fra questa sequenza e i titoli di coda, com'era già avvenuto nel film precedente. Il commento musicale è una sorta di urlo senza speranze; in *Natural blues*, infatti, il musicista è come se parlasse con se stesso dicendo che nessuno potrà mai capire i suoi problemi se non Dio. Louis lascia la casa di famiglia con il rammarico di non aver dichiarato la verità sulla sua malattia e non aver adempiuto all'intento per cui era tornato.

2.2.4 Il formato

Un'altra delle finzze adoperate nel cinema di Xavier Dolan è l'uso di formati diversi della pellicola a ogni film. L'aspect-ratio non è utilizzato solo per puri scopi estetici ma diventa parte integrante del significante d'interesse pellicole o scene. Per i primi due film il regista adopera il tradizionale formato 1.85:1, ovvero

la dimensione dello schermo cinematografico che garantisce la visione panoramica delle immagini.

Per *Laurence Anyways* il formato scelto è l'1.33:1; la storia del film copre una decade che segna il passaggio dagli anni ottanta ai novanta e Dolan adatta anche l'immagine, più vicina al formato quadrato, alla cinematografia di quegli anni. In *Tom à la ferme* l'aspect-ratio della pellicola è nuovamente quello panoramico ma in due scene del film, dove il livello tensivo del thriller è all'apice, lo schermo inizia a restringersi; infatti, da 1.85:1 l'immagine si riduce a 2.35:1. Quello che può sembrare un semplice vezzo stilistico in realtà contribuisce a dare significato all'immagine stessa, il soffocamento dello stato d'animo del protagonista Tom si traduce con un senso di asfissia visivo per lo spettatore. Qualcosa di simile accade nel film successivo *Mommy* in cui Dolan adotta il formato dello schermo 1:1. La dimensione dell'immagine è in questo caso più stretta sia rispetto al panoramico che al 4:3 (il corrispettivo dell'aspect-ratio 1.33:1 di *Laurence Anyways*). I fotogrammi appaiono come una sorta di ritratto dei protagonisti ma, a differenza del film precedente, il formato si allarga per diventare panoramico in due scene anziché restringersi. L'allargamento dello schermo è collegato la prima volta al senso di libertà del protagonista, è il momento del film in cui Steve si sente davvero a suo agio. La seconda volta avviene quando Diane immagina un futuro sereno per suo figlio ma è soltanto un sogno a occhi aperti, appena la protagonista si rende conto che questo non accadrà mai lo schermo torna al formato di partenza. L'ultimo film, *Juste la fin du monde*, è stato girato in 2.35:1 ma il formato del film è stato portato a panoramico in fase

di post-produzione. Dolan, infatti, ha dichiarato⁸² di essersi accorto di un eccessivo senso di claustrofobia dato dalle immagini con i fotogrammi letteralmente bloccati sui personaggi. Nonostante il cambio di formato, la sensazione di soffocamento persiste con una predilezione verso i primissimi piani durante i dialoghi; l'intenzione del regista di realizzare un film asfissiante è pienamente riuscita.

⁸² S. Delorme, *La recherche du temps perdu*, «Cahiers du Cinéma», IX, 725, (2016), p. 32.

Capitolo III

L'analisi delle sequenze: dalla lettura finzionalizzante a quella energetica

In questo capitolo analizzerò una sequenza per ogni film di Xavier Dolan. L'analisi che cercherò di applicare prevede il passaggio dal modo finzionalizzante a quello energetico, entrambi proposti da Roger Odin.

Il teorico francese, attraverso la semiopragmatica, propone una serie di modi per leggere un film. Nel modo finzionalizzante lo spettatore è portato a vibrare al ritmo degli avvenimenti enunciati da un enunciatore fittizio. In questo modo di lettura, lo spettatore non solo entra in fase con gli avvenimenti della diegesi ma anche con i valori veicolati. La finzionalizzazione si compone attraverso il susseguirsi di una serie di processi che prevedono: la sequenza d'apertura (i titoli di testa), la diegetizzazione, l'innescio del racconto, il viaggio al centro del desiderio, le relazioni intra-diegetiche e filmiche, la messa in fase⁸³. In un testo successivo, il teorico francese ripropone i modi di lettura in funzione degli spazi di comunicazione⁸⁴. Lo spazio di comunicazione non è altro che un tentativo di modellizzare il contesto; ovvero, ogni testo va letto conoscendo il contesto. Secondo questa teorizzazione, vengono ridimensionati i processi che portano alla messa in fase, ogni spazio di comunicazione si collega direttamente a

⁸³ R. Odin, *De la finction*, Bruxelles, De Boek & Lacier s.a., 2000, trad. it., *Della finzione*, Milano, V&P, 2004.

⁸⁴ R. Odin, *Les espaces de communication: introduction à la semio-pragmatique*, Grenoble, Press Universitaires de Grenoble, 2011, trad. it., *Gli spazi di comunicazione: introduzione alla semio-pragmatica*, Brescia, La Scuola, 2013.

un modo di lettura di un testo filmico e ogni modo si costruisce su più livelli da interrogare: spaziale, discorsivo, affettivo, enunciativo; ogni livello risponde a delle domande: quale spazio invita a costruire il testo, quale racconto, quali relazioni vengono messe in fase fra enunciatore e ricettore, quale enunciatore fittizio può essere interrogato. Il modo finzionalizzante risponde a livello spaziale alla costruzione della diegesi, a livello discorsivo alla costruzione di un racconto, a livello affettivo alla relazione di messa in fase con gli eventi raccontati e a livello enunciativo alla costruzione di un enunciatore fittizio⁸⁵. Nel modo energetico, invece, lo spettatore è portato a vibrare all'unisono con le immagini e il suono del testo filmico tralasciando la messa in fase con la diegesi e i valori veicolati. Questo modo di lettura risponde a livello spaziale alla costruzione di uno spazio immagine *vs* suono, a livello discorsivo a un blocco della produzione discorsiva a vantaggio di una costruzione fondata sulle variazioni ritmiche e d'intensità, a livello affettivo si preoccupa di costruire delle relazioni fondate più su effetti che sugli affetti e a livello enunciativo di costruire un enunciatore fittizio⁸⁶. Odin propone questi due modi per spazi di comunicazione ben precisi, quello finzionalizzante applicabile genericamente ai film di finzione e quello energetico a prodotti audiovisivi come il videoclip.

La scelta della sequenza da analizzare è ricaduta su quella, a mio parere, dove è possibile leggere in maniera più evidente il passaggio dal modo finzionalizzante a quello energetico. Non solo, le sequenze in cui è possibile una lettura di tipo energetico non sono isolate all'interno di ogni singolo film. Cercherò di dimostrare in che modo il cinema fortemente emotivo di Dolan porta

⁸⁵ *Ivi*, p. 59.

⁸⁶ *Ivi*, p. 63.

a far vibrare lo spettatore allo stesso ritmo dei sentimenti proposti attraverso i protagonisti della diegesi e, in secondo luogo, vedrò come nelle sequenze scelte si passa a una diversa tipologia di lettura; inoltre, in alcuni casi un modo di lettura non esclude l'altro, si avvicinano rimanendo comunque ben distinti.

L'analisi che seguirà è solo un tipo di lettura del testo filmico tra tante possibili e sarà preceduta dalla sinossi per intreccio, non per fabula, del film.

3.1 *J'ai tué ma mère*

Sinossi

«Amiamo nostra madre quasi senza saperlo. E solo al momento della separazione ultima ci rendiamo conto della profondità di questo amore»

Guy de Maupassant

La citazione di Guy de Maupassant introduce il film e dopo una dissolvenza dal nero, la macchina da presa inquadra in dettaglio l'occhio di Hubert. Il giovane parla davanti a una telecamera del rapporto con la propria madre. Dopo una breve sequenza sui dettagli dell'abitazione, la mdp inquadra Hubert e la madre Chantale seduti al tavolo della cucina. Nella scena successiva troviamo Hubert e Chantale che discutono animatamente in auto; lei sta accompagnando il figlio a scuola e dopo una lite furibonda decide di lasciarlo sul ciglio della strada invitandolo a proseguire a piedi. Compare, a questo punto, il titolo del film in sovraimpressione.

La scena seguente mostra Hubert a scuola, in aula durante l'ora di disegno, e di spalle rispetto ad Antonin che presto scopriremo essere il suo fidanzato.

Nell'ora successiva viene consegnato un modulo statistico per capire in che maniera i genitori adempiono ai doveri nei confronti dei figli. Hubert chiede inizialmente alla sua insegnante se può usare i dati della zia e ricevendo risposta negativa decide di mentire. Dice all'insegnante che sua madre è morta e per questo non può farle compilare il modulo.

Da queste primissime scene capiamo che il rapporto fra Hubert e sua madre non è per niente facile, estremamente conflittuale con un muro d'incomunicabilità costante tra i due. La scena seguente si apre con Hubert e Antonin distesi su un letto a fumare uno spinello; qui irrompe la madre di Antonin, con il suo giovane amante seminudo, e invita Hubert a fermarsi per cena non curante dello spinello perché di normale routine. Il clima di questa seconda casa appare diametralmente opposto a quello dell'abitazione del protagonista.

La sera, a cena, Hubert e Chantale tentano di raccontarsi le reciproche giornate, senza evitare di accusarsi a vicenda. Hubert vuole invitare Antonin a casa sua ma per la sera prestabilita Chantale ha già invitato un'amica; la miccia si accende e la lite scatta immediatamente fra i due. Un altro dettaglio in bianco e nero del viso di Hubert con il protagonista che racconta davanti alla macchina da presa la genitrice.

Il giorno seguente l'insegnante di Hubert scopre la menzogna riguardante la morte della madre del protagonista. Julie, l'insegnante, e Hubert vanno insieme a pranzo, nasce subito un'amicizia. I due s'interrogano sulle rispettive vite, sulla religione e sul rapporto con i genitori. Il mattino seguente Hubert chiede a Chantale se può prendere in affitto un appartamento dove andare ad abitare, così da permettere un'esistenza più tranquilla a entrambi. La donna acconsente ma

dopo che Hubert va a vedere una papabile casa, Chantale gli nega il permesso perché ancora troppo presto per un sedicenne. Di nuovo Hubert in bianco e nero descrive la madre davanti la mdp, questa volta però scopriamo l'artificio: è lo stesso protagonista a filmarsi con una piccola videocamera ogni volta che sente l'esigenza di raccontarsi.

Qualche giorno più tardi Chantale incontra la madre di Antonin in un centro estetico; scopre da quest'ultima dell'omosessualità del figlio ma tornata a casa non racconta nulla dell'incontro. Ancora una lite furibonda fra i due e Hubert scappa a casa di Julie per trovare conforto. Chantale a questo punto chiede aiuto al suo ex marito, il padre di Hubert, per rintracciare il figlio e una volta trovato decidono di spedirlo per un breve periodo in collegio.

Arrivato in collegio, Hubert fa la conoscenza di Eric; tra i due scatta subito un'attrazione fisica. Sotto effetto di stupefacenti Hubert torna a casa per parlare con sua madre; la situazione sembra decisamente cambiata ma il mattino seguente Hubert trova una lettera del collegio dove gli viene comunicato che la sua iscrizione è stata accettata anche per l'anno seguente. Qualche giorno dopo Chantale riceve una telefonata dal direttore del collegio, le comunica che suo figlio è scappato. Sarà Antonin ad avvisare Chantale che si trovano entrambi nella vecchia casa sul lago, dove Hubert è cresciuto.

Il film si chiude con delle immagini di repertorio; Hubert piccolissimo e Chantale felici, molti anni prima, alla casa sul lago. Nero, sui titoli di coda ascoltiamo *Maman, la plus belle du monde* di Luis Mariano.

Analisi

L'inizio di *J'ai tué ma mère* mostra il quadro in nero con la citazione di Guy de Maupassant che descrive il fulcro del rapporto fra Hubert e Chantale; questa dichiarazione permette allo spettatore di entrare in un mondo che può riconoscere come plausibile e abitabile. Odin lo descrive come: «il grande buco nero, il momento in cui tutto vacilla, il momento in cui tutto si eclissa per permettere il mio ingresso nell'altrove filmico: la diegesi, il passaggio all'altro lato dello specchio (lo schermo)⁸⁷». Lo stacco in montaggio ci mostra un primissimo piano sul volto di Hubert, in realtà è il protagonista che si filma con una videocamera per descrivere il rapporto con la madre. Attraverso questo processo lo spettatore è portato all'annullamento di se stesso in favore dello schermo cinematografico, sarà la quarta parete che completerà il mondo creato dal proiettore nella sala buia. Questo è l'incipit del processo di Diegetizzazione che mi permetterà di riconoscere un mondo esistente e abitabile che verrà perfettamente circoscritto con la sequenza successiva. Il secondo stacco in montaggio ci mostra una serie di oggetti provenienti dalla casa di Hubert: le farfalle, angeli di porcellana e suppellettili; la mdp inizia ad alternare le inquadrature in primissimo piano degli occhi di Hubert con quelle della bocca di Chatale durante la colazione. Lo spettatore in questo modo è calato dentro la casa dei due protagonisti, è dentro il loro mondo della diegesi e la diegetizzazione è portata a compimento. Successivamente la mdp attraverso un piano medio inquadra i due protagonisti, di fianco, al tavolo della cucina. Due brevi battute in cui Hubert riprende Chantale per essersi sporcata di formaggio e il successivo

⁸⁷ R. Odin, *De la fonction*, Bruxelles, De Boek & Lacier s.a., 2000, trad. it., *Della finzione*, Milano, V&P, 2004, p. 112.

stacco in montaggio li mostra insieme all'interno dell'automobile. Chantale sta accompagnando Hubert a scuola ma i due discutono in maniera animata fino a quando la discussione sfocia in una lite furiosa e la madre decide di mollare il figlio sull'orlo della strada. Lo spettatore ha appena assistito a quello che si chiama Innesco del racconto: la messa in tensione drammatica del rapporto dei due protagonisti si realizza attraverso una serie di opposizioni che verranno ripresentate durante tutto il film. Liberazione/prigionia, prevaricazione/fuga, successo/sconfitta sono le opposizioni che maggiormente emergono; tutte sono applicabili al dialogo al quale si assiste all'interno dell'automobile e saranno cristallizzate dall'operatore enunciativo per far assumere come ovvio il mondo mostrato. All'interno di questo mondo è necessario stabilire un Asse semantico che permetta la lettura finzionalizzante; quello che vorrei proporre in questa analisi è l'asse *affermazione dell'individuo/oppressione dal contesto sociale*. L'affermazione di Hubert va sempre in contrasto con tutti gli individui che lo circondano: la madre, il padre, i compagni di classe e il convitto. Questo conflitto è presente sin dai primi fotogrammi del film, quelli della citazione poetica, ed è possibile ritracciarlo fino a conclusione avvenuta. Tutti gli elementi visti fin ora permettono di innescare la Messa in fase, ovvero il processo che porta lo spettatore a vibrare allo stesso ritmo degli avvenimenti della diegesi; tutto questo è coadiuvato dalle relazioni filmiche, intra-diegetiche⁸⁸ e i movimenti della macchina da presa che hanno un ruolo fondamentale. Il processo di messa in fase è in questo modo sempre attivo all'interno del testo filmico.

⁸⁸ Non proporrò nessuna delle categorie riguardanti le relazioni filmiche e intra-diegetiche nell'analisi proposta. Ritengo che non sia necessario proporle in questa analisi per verificare il passaggio da una lettura di tipo finzionalizzante a quella energetica.

A questo punto risultano verificati i quattro livelli relativi alla lettura finzionalizzante. A livello spaziale il testo filmico ha costruito un mondo abitabile che in questo caso corrisponde al mondo reale in cui vivono Hubert e Chantale, il livello discorsivo ha costruito un racconto attraverso la storia che sta narrando, a livello affettivo il testo è riuscito a far vibrare lo spettatore allo stesso ritmo degli eventi narrati e a livello enunciativo ha costruito un enunciatore fittizio al quale non possiamo porre domande ma possiamo solo subire il suo racconto.

Al minuto 1:14:38 della pellicola il racconto ci porta al momento in cui Hubert e Antonin vanno a dipingere lo studio della madre di quest'ultimo. I due giovani si troveranno presto a praticare il dripping sulle pareti dell'ufficio e poi a fare sesso sul pavimento. È il momento in cui la narrazione cambia registro e il modo di lettura che posso applicare è quello energetico. Il primo segnale che mi porta a questa nuova tipologia di lettura è la disattivazione, da parte del narratore, di tutti i suoni *in* della diegesi in favore di una musica *over* udibile a un volume fortemente maggiore rispetto alla norma. Il secondo segnale è la presenza di un montaggio che diventa sempre più veloce fino a scena conclusa, le immagini diventano convulse, si alternano dei brevi rallenti mentre i due lanciano il colore sulle pareti in opposizione all'acceleratore con cui sono presentate le immagini di sesso. Dei velocissimi jump-cut, invece, sono utilizzati per far vedere la composizione del colore sulla parete e far comprendere la tecnica del dripping.

Il modo energetico è pienamente verificato. Lo spettatore è portato adesso a vibrare al ritmo puro dell'immagine e del suono, lo spazio costruito è spettacolare e si avvicina a una performance d'artista più che a una sequenza narrativa classica. La produzione discorsiva è momentaneamente bloccata in

favore delle vibrazioni di ritmo e intensità delle immagini. Sul livello affettivo sicuramente prevalgono gli effetti, nonostante il narratore non rinunci in questo caso a sovrapporli con gli affetti; mentre, l'enunciatore fittizio permane anche in questa tipologia di lettura.

La sequenza prosegue con il ritorno di Hubert a casa, qui scopre a sorpresa la lettera che gli comunica di essere stato iscritto dalla madre in un convitto per il seguente semestre scolastico. L'ira di Hubert lo porta a mettere totalmente a soqquadro la stanza da letto di Chantale. In queste due scene lo spettatore ascolta ancora la musica over precedente, sempre a volume maggiore rispetto alla norma del film, e il montaggio da frenetico torna lentamente al ritmo narrativo del film; anche i jump-cut si attenuano dopo poco.

Quindi, il modo di lettura energetico delle immagini è possibile applicarlo solo in alcuni momenti della pellicola che in qualche modo, come nella teorizzazione di Odin, fanno apparire la narrazione filmica scollata dal suo andamento consueto in favore di un'altra simile al videoclip.

3.2 *Les amours imaginaires*

Sinossi

«La sola verità è l'amore oltre ogni ragione»

Alfred de Musset

La citazione di Alfred de Musset apre il film, stacco, una donna inizia a raccontare di una sua relazione amorosa. Poi un ragazzo, poi un'altra e ancora la prima; la mdp zoomma avanti e indietro sui volti di queste figure che continuano

a raccontarsi come in una sorta d'intervista. Un altro stacco e vediamo questi interlocutori a cena, nel salotto di un appartamento con altra gente. Più in là, in cucina, Marie e Francis si chiedono chi sia il biondo seduto al tavolo; «Nicolas» risponde Francis. Il titolo del film compare in sovraimpressione sull'immagine.

Dopo una dissolvenza dal nero, la mdp inquadra Francis che al telefono comunica a Marie di un'uscita a tre. I due si recano all'appuntamento, sulle note extradiegetiche di *Bang bang* di Dalida. Nella scena successiva vediamo Francis, Marie e Nicolas al tavolo di un bar; il colpo di fulmine per Marie e Francis, verso Nicolas, è immediato. Segue una telefonata speculare alla prima ma questa volta è Marie a chiamare Francis. La ragazza comunica all'amico di aver ricevuto un invito da parte di Nicolas e si sorprende nello scoprire che anche Francis ne ha ricevuto uno. A questo punto parte una sottile sfida fra i due per entrare nelle grazie di Nicolas.

All'appuntamento, Nicolas propone ai due di andare in montagna per giocare a nascondino. La tensione fra i due amici diventa sempre più forte e proporzionalmente i tre passano sempre più tempo insieme. Si susseguono una serie di quadri: Nicolas e Francis al bar, Nicolas e Marie a teatro e poi i tre insieme in un ristorante. Segue una sequenza con gli stessi personaggi che avevamo visto a inizio film confidarsi ancora una volta davanti la mdp.

Riparte *Bang bang* di Dalida, questa volta i due amici si recano alla festa di compleanno di Nicolas. I due trovano Nicolas ubriaco e lo osservano ballare, insieme a una donna, mentre continuano a scambiarsi battute al vetriolo bramosi del ragazzo. Le immagini di Nicolas che balla si alternano con le proiezioni del desiderio dei due protagonisti. Il mattino seguente i tre si risvegliano nello stesso

letto e Nicolas propone agli altri due di fare una gita al cottage di montagna di sua zia. Mentre Nicolas e Marie vanno a prendere le chiavi del cottage, Francis rimane solo in casa; prima si masturba e poi riceve la madre di Nicolas arrivata lì per una visita. Poco dopo i tre partono per la gita in montagna.

In montagna l'equilibrio del trio è sempre più precario. Le attenzioni di Nicolas pendono prima verso Marie, poi per Francis e viceversa. Marie esausta decide di andar via ma Francis la insegue e due finiscono per litigare rotolandosi nell'erba sotto gli occhi di Nicolas.

La sequenza successiva si apre nuovamente con il coro d'individui che si confessa davanti la mdp. Nella nuova scena troviamo Marie a letto con un uomo verso il quale non prova interesse. Subito dopo, Francis incontra Nicolas e finalmente si dichiara ma quest'ultimo risponde dicendo di non essere gay e si stupisce di come abbia potuto pensarlo. Marie rincontra invece per caso Nicolas, fuori da un caffè, ma il ragazzo la liquida senza mezzi termini.

Marie e Francis si rivedono dopo molto tempo mettendo da parte l'inconscia sfida che li aveva visti protagonisti. Nell'ultima scena troviamo Marie e Francis rilassati a una festa, un anno dopo le vicende, fino a quando irrompe improvvisamente Nicolas. Memori del triangolo amoroso, i due protagonisti evitano volutamente Nicolas ma lo sguardo li porta verso un nuovo oggetto del desiderio. Si dirigono all'unisono verso un ragazzo con la cuffia rossa sulle note di *Bang bang* di Dalida.

Analisi

Anche *Les amours imaginaires* si apre con una citazione sul nero di Alfred de Musset che permette allo spettatore di entrare nell'altrove filmico. Stacco in montaggio e la mdp inizia a inquadrare in primo piano tre personaggi che si alternano parlando delle rispettive situazioni amorose. La presenza dell'autore è molto forte, ogni inquadratura si caratterizza per l'uso di zoom molto veloci e il jump-cut in montaggio che fa perdere la continuità delle confessioni. Non si può ancora parlare di diegetizzazione perché allo spettatore non è stato presentato nessun mondo abitabile nell'altrove filmico. Dopo 3:32 minuti dall'inizio del film, lo stacco in montaggio introduce lo spettatore in un nuovo ambiente: in piano medio osserviamo una serie d'individui seduti a un tavolo durante una cena. In questo momento s'innesca il processo di diegetizzazione con l'entrata in un mondo che lo spettatore può riconoscere come abitabile. Poco distanti, nella cucina dell'abitazione, vengono inquadrati i due protagonisti del film che preparano delle pietanze chiedendosi chi sia il ragazzo biondo. Il successivo stacco mostra un primo piano di Nicolas ma capiamo subito che è una soggettiva dello sguardo di Marie e Francis; infatti, i suoni sono quelli off della cucina, sentiamo il rumore del coltello sul tagliere mentre vengono affettate le crudités. Dalle informazioni fornite dal narratore non è possibile comprendere a chi appartiene realmente la soggettiva, se a Marie o a Francis, di fatto questi pochi frame della pellicola attivano l'innescio del racconto; la messa in tensione drammatica si sviluppa tramite l'opposizione del rapporto fra i due protagonisti. Il colpo di fulmine verso Nicolas, per entrambi, darà vita a una gara per far breccia nel cuore dell'oggetto del desiderio. Le opposizioni percepibili in questo rapporto

di tensione drammatica, che sento di avanzare, sono: attrazione sessuale/attrazione non corrisposta, amicizia/prevaricazione sul contendente; serviranno a far assumere come ovvio il mondo proposto e saranno cristallizzate già dalla scena seguente in cui i tre s'incontreranno al bar. La scelta dell'asse semantico che propongo per questo film è *conquista dell'oggetto del desiderio/mantenimento di un'amicizia*. Marie e Francis lotteranno per conquistare il cuore del giovane fino alla fine del film, il tira e molla sarà orchestrato da Nicolas grazie alla propensione per uno o l'altro a fasi alterne. Parallelamente, i due amici cercheranno di mantenere integro il loro rapporto nonostante le incrinature dovute proprio all'attrazione verso Nicolas. Questi presupposti visibili in così pochi minuti del film contribuiscono al processo di messa in fase che farà vibrare lo spettatore all'unisono con la diegesi e i valori veicolati attivamente in tutta l'opera.

La finzionalizzazione risponde in automatico ai quattro livelli: il mondo abitato da Marie e Francis è in questo caso Montreal, la narrazione costruita è il racconto dell'infatuazione dei protagonisti, lo spettatore è portato a vibrare allo stesso ritmo dei loro sentimenti verso Nicolas e partecipa attivamente alla tensione che s'innesci fra i due; a livello enunciativo è stato costruito un enunciatore fittizio al quale non è permesso porre domande.

Dall'incipit del film mi sposto al minuto 42:03; Marie e Francis si trovano alla festa di compleanno di Nicolas, la tensione fra i due è palpabile al punto che si punzecchiano di continuo. Seduti su un divano discutono sulla presenza della madre di Nicolas alla festa mentre la osservano ballare con il figlio. Sul dialogo dei protagonisti è possibile ascoltare la musica in, sulla quale ballano gli invitati,

proveniente dallo stereo presente nella stanza. Dopo questo scambio di battute, al minuto 42:55 la musica aumenta improvvisamente di volume e la percezione spettatoriale è che arrivi da un altrove, come se fosse diventata una musica over. Il montaggio inizia a seguire il ritmo del brano musicale *Pass this on*, non più quello della narrazione, con le immagini del ballo al rallentatore alternate a lunghi stacchi in nero per dare lo stesso effetto delle luci a fase da discoteca. In questa alternanza psichedelica si inseriscono le proiezioni degli sguardi di Marie e Francis, ai dettagli del corpo di Nicolas si alternano le immagini del David di Michelangelo e i disegni erotici di Cocteau; la resa visiva del desiderio sessuale dei protagonisti viene raccontata con una sequenza che si astrae dall'andamento del film.

La vibrazione al ritmo delle immagini e del suono prende il sopravvento bloccando la produzione discorsiva, in favore del ritmo delle immagini, aumentando gli effetti a discapito degli affetti. La sequenza potrebbe essere tranquillamente estrapolata per essere il videoclip stesso del brano musicale ma contestualizzato, al film di Dolan, è la lettura attraverso il modo energetico a prevalere.

Al termine dell'ultimo frame sulla pista da ballo uno stacco in montaggio mostra i postumi della festa attraverso il devasto dell'abitazione. Un carrello estremamente lento sul corridoio viene accompagnato dalla stesso brano musicale in dissolvenza verso il muto, adesso definitivamente over rispetto al testo filmico, che mostra i protagonisti addormentati sullo stesso letto. Da questo momento, il film riprende l'andamento narrativo precedente alla svolta "energetica" analizzata.

3.3 *Laurence anyways*

Sinossi

Due voci over iniziano a discutere sulle immagini iniziali del logo della casa di distribuzione. Il titolo del film compare in rilievo dal nero.

Le prime immagini del film ci mostrano una casa deserta e una donna che cammina al suo interno. Qualche istante dopo, all'esterno, la donna si muove nel quartiere sotto gli occhi attenti dei passanti. Da un primo piano di spalle, la mdp ci mostra la donna avanzare verso una fitta coltre di nebbia.

Nella sequenza successiva compare in sovraimpressione una didascalia che recita "10 anni prima". Un'altra casa con una coppia che amoreggia sul letto, Laurence e Fred. La scena seguente mostra Laurence in cattedra davanti una classe del liceo, è un'insegnante di filosofia. Il film avanza mostrando la coppia in totale simbiosi, prima in auto, poi in discoteca e infine mentre si baciano in un vicolo.

Un mese dopo vediamo Laurence in aula con delle graffette alle unghie e la scena successiva, di Fred con la sorella Stéphanie, ci fa capire che è proprio il compleanno dell'uomo; la sua fidanzata gli ha organizzato una festa a sorpresa. Durante una passeggiata di Laurence in un parco, riascoltiamo le stesse voci over dell'inizio. Ancora una volta Laurence e Fred in auto, i due iniziano a discutere animatamente fino a urlarsi in faccia. Laurence dice a Fred che deve dirgli qualcosa d'importante o morirà. Laurence annuncia a Fred di sentirsi una donna intrappolata nel corpo di un uomo; più tardi si reca a casa dei suoi genitori per comunicarlo anche alla madre. Dopo lo shock iniziale, Fred decide di rimanere accanto a Laurence nel suo processo di transizione.

È arrivato il momento per Laurence di cominciare a vestirsi da donna; così si reca a scuola in abiti femminili. La vita di Laurence e Fred prosegue in coppia, tra i dubbi dei colleghi e dei familiari. Nel frattempo, arrivano i primi problemi dal comitato dei genitori a scuola; nel Canada a cavallo fra anni 80' e 90' la transessualità è ancora classificata come malattia, per questo Laurence viene licenziata. Le pressioni sociali, il licenziamento di Laurence e il corpo del suo uomo in continuo cambiamento inducono Fred a prendersi una pausa dal suo fidanzato. Fred e Laurence cominciano a prendersi i propri spazi: Fred va a una festa e conosce Albert, mentre Laurence incomincia a frequentare un gruppo di transessuali di Montreal. Fred dice a Laurence di essere innamorata di Albert, i due si lasciano nel dispiacere reciproco.

Ritroviamo qualche anno dopo Fred sposata con Albert e madre di un bambino. Una mattina, mentre Fred esce di casa, vediamo una donna seguirla in macchina e poi al supermercato; poco dopo scopriamo essere la nuova fidanzata di Laurence. Laurence spedisce a Fred il manoscritto della sua prima raccolta di poesie, è la miccia che risveglia i sentimenti mai sopiti per entrambi. I due si rivedono e ritrovata l'alchimia decidono di fare un viaggio alle Isle of Black, una meta agognata da tempo. Scoperti dal marito di Fred e dalla fidanzata di Laurence i due incominciano a litigare; a questo punto Fred confessa di aver abortito quando il suo fidanzato incominciò il percorso di cambio di sesso. La rottura è inevitabile.

Rientrato a Montreal dopo tre anni, Laurence sta facendo un'intervista per il lancio del suo nuovo libro. Nell'ultima scena, con un improvviso flash-back, vediamo Fred e Laurence al loro primo incontro più di dieci anni prima. Nero, una

didascalia informa lo spettatore che il film è dedicato alla memoria di Luce Baillairge; partono subito dopo i titoli di coda.

Analisi

Laurence Anyways incomincia con delle voci over sui titoli di testa al film ed è questo passaggio che permette allo spettatore di entrare nell'altrove filmico necessario per la lettura del modo finzionalizzante. Un breve scambio di battute e, in sovrainpressione, compare il titolo del film. Dopo il primo stacco in montaggio dal nero, il narratore ci mostra una donna uscire da un'abitazione semi vuota e in seguito percorrere le strade cittadine fra gli sguardi attenti dei passanti. La donna è inquadrata sempre di spalle mentre una musica over accompagna la sua camminata al rallentatore. L'entrata nel mondo abitabile, nella diegesi è Montreal, avviene in maniera fluida e permette allo spettatore di riconoscerlo come reale; il processo di diegetizzazione è compiuto. Lo stacco seguente mostra un uomo all'interno di una cucina, con una didascalia in sovrainpressione che recita "10 anni prima"; i fatti che verranno raccontati da questo momento in poi si svolgeranno dieci anni prima rispetto alla passeggiata della donna vista a inizio film. Poco dopo l'uomo si dirige verso la camera da letto dove inizia ad amoreggiare con la compagna appena sveglia. Una successione di brevi scene serve a descrivere la vita dei protagonisti e a incorniciare la loro unione come qualcosa di fortissimo. La messa in tensione drammatica comincia dalla scena in camera da letto, in cui è definito il rapporto di coppia, ma è al minuto 18:37 che si attiva il vero innesco del racconto. La sequenza in questione è quella in cui Laurence rivela a Fred di sentirsi una donna intrappolata nel corpo di un uomo. Le

opposizioni che reggono la messa in tensione drammatica della pellicola sono: affermazione della sessualità/non riconoscimento del proprio corpo (per il personaggio di Laurence), desiderio sessuale/decadimento della mascolinità del compagno (per il personaggio di Fred); le opposizioni serviranno a rendere ovvia la storia dei protagonisti e il mondo che abitano, non solo, diventeranno sempre più forti con l'avanzare della narrazione fino alla conseguente esasperazione dei personaggi. Le due opposizioni, infatti, proiettate sui personaggi di Laurence e Fred, saranno la causa della loro rottura. L'asse semantico che propongo è *liberazione dell'individuo/possessione dell'amante*. Il personaggio di Laurence lotta per la sua liberazione sessuale ma i cambiamenti del suo corpo sono direttamente proporzionali all'allontanamento di Fred; nonostante la donna ami perdutamente Laurence, in lui non riconosce più l'uomo che era e per questo la loro relazione è destinata a naufragare. Il rapporto di tensione drammatica generato da questa forte opposizione è leggibile anche attraverso il personaggio di Fred, oltre a Laurence, e per tutta la durata del film funziona da fulcro della narrazione. Il processo di messa in fase è fortissimo, lo spettatore è portato a vibrare con i valori veicolati dalla diegesi; nonostante le problematiche legate a questa relazione, i due protagonisti non smetteranno mai di inseguirsi, lasciarsi e ritrovarsi, la messa in fase contribuisce a far comprendere allo spettatore la natura della loro unione.

I livelli che reggono il modo finzionalizzante sono pienamente soddisfatti. A livello spaziale, il mondo abitabile costruito nella diegesi è Montreal in cui si svolge la storia di Laurence e Fred; questo è il racconto che si genera a livello discorsivo. A livello affettivo lo spettatore è portato a vibrare al ritmo degli eventi

che coinvolgono i protagonisti, con gli affetti che legano Laurence e Fred. L'enunciatore fittizio, a cui non è permesso porre domande, è il motore del livello enunciativo.

Al minuto 2:03:51 troviamo i due amanti riabbracciarsi dopo anni rimasti separati; Laurence è adesso una donna. Nonostante gli anni passati la passione fra le due si riaccende e decidono di andare insieme alle Isle of Black. Alla domanda di Laurence "Vieni con me?", con la seguente risposta affermativa di Fred, parte la musica over che accompagnerà l'intera sequenza. Ancora una volta il volume della musica si alza notevolmente, vengono aboliti tutti i suoni in, stacco in montaggio, poi didascalia su un paesaggio innevato che ci informa dell'anno e del luogo in cui si trovano i protagonisti. Al minuto 2:06:50 vediamo Laurence e Fred camminare a rallentatore in una strada ricoperta di neve mentre da un cielo limpidissimo inizia a cadere una pioggia di vestiti. La mdp si mantiene a una distanza costante dalla coppia durante la passeggiata, l'inquadratura permette la visione della figura intera delle due donne. L'effetto voluto è quello della sospensione, le figure non sembrano camminare ma fluttuare dentro quel paesaggio. Dopo circa un minuto sentiamo le voci off di Fred e Laurence, si capirà solo dopo essere il dialogo in automobile dopo la passeggiata; contemporaneamente la musica comincia a diminuire lentamente in dissolvenza e con il seguente stacco la narrazione riprende il suo andamento consueto. La scena ha una valenza contemplativa, invece che narrativa, e l'effetto performativo a dominare.

Durante la "pioggia di vestiti", è una lettura di tipo energetico a prevalere: lo spazio costruito è fondato sul rapporto immagine suono e la narrazione viene

bloccata per permettere allo spettatore la costruzione di un livello discorsivo fondato sulle variazioni di ritmo e intensità. Gli effetti prevalgono sugli affetti nonostante i valori veicolati dai protagonisti rimangono mantenuti prima e dopo la scena analizzata; la costruzione di un enunciatore fittizio rimane invariata.

La sequenza prescelta per la lettura del modo energetico è molto breve, infatti, il passaggio dal modo finzionalizzante avviene in maniera brusca e velocissima.

3.4 *Tom à la ferme*

Sinossi

Dopo i titoli di testa, le prime immagini del film mostrano in dettaglio un pennarello che scrive su uno straccio di scottex:

«Oggi è come se una parte di me fosse morta, e io non posso piangere. Perché ho dimenticato i sinonimi della parola “tristezza”. Ora, quello che mi resta da fare senza di te è sostituirti. Fanculo questa cosa»

Una musica over accompagna il viaggio di un'automobile, ripresa dall'alto in campo lungo, su una strada di campagna. Scopriamo subito dopo che il brano musicale proviene dall'auto dove un giovane alla guida sta fumando. Raggiunta una fattoria in mezzo alla campagna, il giovane bussa alla porta dell'abitazione principale. La porta è aperta e s'introduce dopo aver chiesto invano il permesso. Nell'abitazione non c'è nessuno, così, il giovane si addormenta sul tavolo della

cucina; nero, appare il titolo del film. Una donna arriva in cucina chiedendo al ragazzo per quale motivo si trova nella sua abitazione; lui si scusa, dice di chiamarsi Tom e di essere un amico di suo figlio, le porge le condoglianze. La donna dice di chiamarsi Agathe ed è la madre di Guillaume morto qualche giorno prima; Agathe invita Tom a rimanere lì per i giorni successivi. Durante la prima notte di permanenza dalla famiglia di Guillaume, Tom viene svegliato nella notte dal fratello del defunto; Francis conosce la verità, Tom è il fidanzato di Guillaume, ma lo informa che la madre non è a conoscenza dell'omosessualità del figlio e per questo lo costringe a mentire.

Il mattino seguente, al funerale, Francis continua a minacciare Tom dicendogli di mentire e assecondare Agathe per dare un'immagine totalmente falsa del fratello morto; deve raccontare alla madre di Sarah, la finta fidanzata di Guillaume. Tom preso dallo sconforto decide di andar via ma ricordandosi di aver lasciato i bagagli torna alla fattoria.

Tom comincia a inserirsi nei ritmi della fattoria fra le continue menzogne ad Agathe e le tensioni con Francis; quando Tom decide di raccontare la verità ad Agathe, Francis lo picchia a sangue per impedirgli di rivelare tutto. A questo punto Tom si abbandona alla vita della fattoria instaurando un rapporto di odio/attrazione nei confronti di Francis. Tom chiama Sarah, sua amica e finta fidanzata di Guillaume, per farsi raggiungere nella fattoria. Francis inizia a minacciare anche lei ma la ragazza reagisce e dice a Tom di volerlo portar via da quel posto. Accecato dalla figura di Francis, Tom dice a Sarah di non voler più andar via; constatato lo stato confusionale di Tom, Sarah decide di andarsene.

Francis e Tom accompagnano Sarah alla fermata dell'autobus che la riporterà a Montreal. Nell'attesa del bus, Tom va a prendere una birra nel bar lì accanto; qui, il barista gli racconta di una precedente aggressione di Francis a scapito dell'ex di Guillaume. È un'epifania per Tom, capisce che è arrivato il momento di andarsene.

Il mattino seguente, Tom approfitta della casa vuota per scappare dalla fattoria. Parte a piedi ma Francis lo raggiunge in macchina per farlo tornare; un inseguimento lontano dalle luci della strada permette a Tom di rubare la macchina di Francis e scappare definitivamente. Partono i titoli di coda sulle immagini di Tom fermo a un incrocio col semaforo rosso; terminati i titoli il semaforo diventa verde.

Analisi

Dopo i titoli di testa e uno stacco dal nero, la mdp inquadra in dettaglio una mano che scrive su un pezzo di carta; la riflessione che appare attraverso la penna permette allo spettatore di abbandonarsi nell'altrove filmico. Dopo un altro stacco in montaggio, inizia una sequenza in cui la mdp inquadra in campo lunghissimo un'automobile che percorre una strada in mezzo a un campo di grano. La musica inizialmente over, poi diventa in, è quella che proviene dall'automobile; Tom, il protagonista del film, si sta recando verso la fattoria della famiglia Longchamp. Grazie alle parole scritte sul pezzo di carta e dal brano musicale, la sequenza permette di entrare nel mondo abitabile della diegesi e in questo modo lo spettatore è portato ad annullarsi in favore dello schermo

cinematografico. Il processo di diegetizzazione si completa proprio con l'arrivo di Tom alla fattoria; sarà il luogo in cui si svolgerà quasi la totalità dell'azione.

Dopo aver ispezionato l'abitazione, apparentemente deserta, Tom si addormenta sul tavolo della cucina. Un breve stacco in montaggio sul nero fa apparire il titolo del film. La scena successiva si apre con l'ingresso di Agathe in cucina, Tom spiega di essere lì per il funerale e la donna lo invita a dormire in casa. Il processo chiamato Innesco del racconto si è già attivato, anche se le dinamiche che lo governano non sono del tutto chiare; saranno le due scene successive a essere totalmente chiarificatrici. La prima vede Tom e Agathe cenare insieme: alla domanda della donna su quale fosse il legame fra lui e suo figlio, Tom risponde di essere un amico. L'occultazione del rapporto fra Tom e Guillaume sarà esponenzialmente amplificata nella scena successiva: Francis, il fratello del defunto, durante la notte minaccerà Tom di non proferire parola riguardo la sua relazione con Guillaume. La messa in tensione drammatica del rapporto fra i tre protagonisti si compie in queste due scene e si realizza, a mio parere, attraverso le opposizioni: voglia di conoscere/tentativo di fuga, e attrazione/repulsione per Francis. Queste opposizioni funzionano sul personaggio di Tom e permettono la narrazione attraverso le interazioni con i parenti del suo fidanzato. La scelta dell'asse semantico che propongo è: *elaborazione del lutto/occultazione della storia d'amore*. Tom torna alla fattoria per il funerale dell'amato, per conoscere i suoi familiari e per cercare conforto dopo la scomparsa di Guillaume ma il movente del suo viaggio troverà un muro soprattutto con il personaggio di Francis. L'elaborazione del lutto si sviluppa, attraverso la disperazione del protagonista, in una sorta di falsa attrazione verso

Francis; di fatto, una volta compresa la pericolosità del fattore, Tom ne prenderà le distanze. Le continue minacce di Francis non permetteranno a Tom di vivere liberamente quei giorni di dolore. Il finale del film mostra la fuga del protagonista dalla fattoria come unica risoluzione al processo di elaborazione del lutto. La messa in fase entra in azione e porta lo spettatore a vibrare al ritmo degli eventi e dei valori veicolati nel film grazie a queste poche scene.

La costruzione del mondo abitabile, per il ricettore, è la fattoria dei Longchamp nelle campagne del Québec. Il livello discorsivo è soddisfatto con l'arrivo di Tom alla fattoria che permette l'innescio del racconto. Allo spettatore è permesso di vibrare al ritmo degli eventi, soddisfacendo il livello affettivo del processo di finzionalizzazione, così da farlo partecipare attivamente alle vicende governate dalle opposizioni tra i protagonisti. Come di consueto in un film di finzione, alla costruzione dell'enunciatore fittizio non è permesso porre domande.

In *Tom à la ferme* non è possibile effettuare una lettura di tipo energetico come negli altri film di Dolan. L'unica scena in cui è rintracciabile un accenno a delle caratteristiche viste nelle analisi precedenti, caratterizzanti del modo energetico, è quella al minuto 52:20. Francis e Tom si trovano nel fienile della fattoria, qui in due iniziano a ballare. La musica questa volta è *in*, Francis accende uno stereo e invita Tom a seguirlo a passo di danza. Degli impercettibili jump-cut permettono dei salti di montaggio durante i quali Francis approfitta del volume alto per confessare a Tom dell'insofferenza nei confronti della madre; i due vengono interrotti proprio da Agathe che li invita a tornare in casa.

In questo caso lo spazio immagine suono è costruito ma il dialogo non s'interrompe fra i protagonisti, né permette l'interruzione del racconto in favore

delle variazioni di ritmo e intensità, ma a livello discorsivo l'andamento della storia prosegue. A livello affettivo proseguono le relazioni fondate sugli affetti anziché preferire quelle fondate sugli effetti; anzi, Francis approfitta di quel momento per confessarsi a Tom. Quindi, la lettura di tipo energetico su questa scena è solo minimamente visibile ma non verificabile.

A film concluso, in nessuna scena di *Tom a là ferme* è possibile effettuare una lettura completa del modo energetico, il contesto di riferimento per la scelta dello spazio di comunicazione è solo quello del film di finzione.

3.5 *Mommy*

Sinossi

«In un Canada fittizio, un nuovo governo sale al potere con le elezioni federali del 2015. Due mesi dopo, la camera deposita il programma legislativo S-18, un progetto di legge, destinato a modificare la politica canadese, riguardo al servizio sanitario. In particolare, la molto controversa legge S-14 stabilisce che un genitore, responsabile di un figlio con gravi problemi comportamentali, può in condizioni di ristrettezze, di pericolo fisico e/o psicologico, avvalersi del diritto morale e legale di affidare il proprio figlio a qualsiasi ospedale pubblico, senza altri procedimenti. Questa è la storia di Diane “Die” Despres, una donna il cui destino sembra correlato direttamente a tale situazione».

Questa didascalia compone le prime immagini di *Mommy*. Dopo la dissolvenza dal nero, la mdp inquadra una donna raccogliere una mela da un albero, è Diane Despres. Subito dopo compare il titolo del film su nero.

Diane è vittima di un incidente d'auto mentre riceve una chiamata dal centro di recupero per minori; qui Steve, suo figlio, ha provocato un incendio e

per questo viene espulso. Steve torna ad abitare con Diane nella nuova casa di periferia. Contemporaneamente la mdp segue la donna che abita nella casa di fronte a quella di Steve e Diane; è Kyla, vive lì con suo marito e sua figlia.

Diane viene improvvisamente licenziata, così lei e Steve passano sempre più tempo insieme nonostante le crisi di forte aggressività di quest'ultimo. Sentite le urla, durante una di queste crisi, arriva Kyla in soccorso dei due. Da questo episodio nasce un'amicizia tra i tre, la complicità è immediata. Kyla è un insegnante momentaneamente in congedo e Diane decide di affidargli l'istruzione di Steve effettuata direttamente a domicilio. Mentre Diane va a cercare lavoro, Kyla riesce inaspettatamente a placare gli attacchi di rabbia di Steve; infatti, il ragazzo sembra mettersi in riga sotto l'assistenza della vicina. L'alchimia che s'instaura tra Diane, Steve e Kyle sembra improvvisamente riequilibrare le vite dei tre.

L'incendio provocato da Steve ha causato dei danni corporali a un ragazzo dell'istituto; i suoi genitori mandano una lettera di richiesta di risarcimento a Diane. Alla ricerca di aiuto legale, Diane accetta le lusinghe dell'avvocato suo vicino di casa ma anche questa volta Steve riesce a mandare tutto a monte scontrandosi con l'uomo. La donna è costretta a cercare aiuto altrove.

Steve è ormai palesemente in un nuovo periodo di crisi e una mattina, al supermercato, si taglia i polsi con un taglierino. Il ragazzo è ormai ingestibile e Diane decide di ricorrere alla legge S-14 facendolo internare in un ospedale. L'assenza di Steve rompe l'idillio del trio e Kyle decide di cambiare città insieme al marito.

Nell'ultima scena del film vediamo Steve al crepuscolo, in ospedale, accompagnato dagli infermieri e avvolto in una camicia di forza. Parte il brano over *Born to die* di Lana Del Rey, Steve approfitta della distrazione degli infermieri per scappare e dirigersi verso un'enorme vetrata. Il brano musicale prosegue anche sui titoli di coda.

Analisi

Per permettere allo spettatore di abbandonarsi all'altrove filmico, *Mommy* comincia con una serie di didascalie che introducono le connotate storiche e geografiche della diegesi. Questo processo, chiamato "sequenza dei titoli di testa", è molto più forte in questo film; il ruolo che spetta al processo di diegetizzazione, nel modo finzionalizzante, è anticipato già nelle didascalie. Il primo stacco in montaggio mostra in dettaglio le parti di un albero e poi una donna che raccoglie una mela. Nello stacco successivo, la mdp è all'interno di un'automobile e in campo lungo inquadra un incidente stradale; la donna nell'automobile in cui è posizionata la mdp è la vicina di casa della donna incidentata ma le due ancora non si conoscono. Il processo di diegetizzazione s'innescia in questo momento, mostrando l'incidente e poi la reazione della donna incidentata. La donna che ha subito l'incidente è Diane, la protagonista del film. La scena seguente mostra Diane arrivare nell'istituto in cui abita il figlio. La donna è stata convocata perché suo figlio Steve ha provocato un incendio e per questo è stato cacciato. Diane riprende sotto il tetto di casa il figlio, anche se non ha alcuna intenzione di tenerlo a causa del disturbo comportamentale, ma al consiglio della direttrice di farlo internare attraverso la legge S-14, Diane risponde che: «gli scettici dovranno

ricredersi». Lo stacco seguente mostra Diane uscire dall'istituto con il figlio, in questa scena viene presentata l'eccessiva esuberanza di Steve e il tentativo di Diane di metterlo in riga. In questi pochi minuti del film si realizza l'innescio del racconto con la messa in tensione drammatica attraverso le opposizioni: norme comportamentali/esuberanza caratteriale, educare il figlio/farlo crescere in armonia, vittoria/sconfitta.

La prima opposizione riguarda il personaggio di Steve; il protagonista sarà continuamente ripreso, dalla madre o da Kyla, per il suo comportamento aggressivo, sopra le righe ed eccessivo a ogni occasione, Steve deve sempre fare i conti con la sua psicologia che lo porta ad atti estremamente violenti. Di riflesso a Steve, il personaggio di Diane è il portatore della seconda opposizione; da madre vuole far integrare suo figlio in una società in cui non avrà problemi, anche senza il suo aiuto, e per far questo deve impartire delle regole. Sempre in Diane però c'è la voglia di far crescere Steve in modo libero e in armonia con se stesso ma è consapevole che questo può portarlo a ricadere continuamente nelle sue crisi di aggressività. L'opposizione vittoria/sconfitta è vissuta di continuo da entrambi; Steve e Diane sono continuamente sull'orlo fra le due, il tentativo di riscatto e il continuo fallimento rincorrono i due personaggi sempre.

L'asse semantico che propongo per *Mommy* è *libertà/morte*. La scelta dell'asse semantico permette di capire il significato profondo del film e il sentimento che risiede nel protagonista. L'esuberanza di Steve, in tutta la sua problematica, è l'unica chiave che gli permette di essere se stesso, di sentirsi libero e seguire la sua vera natura ma, in maniera speculare, è la stessa che gli causa dei problemi. Steve rifugge dalla sua morte interiore esternando i suoi

sentimenti, dando libero sfogo alla sua persona; nel finale, tappato da ogni libertà, il protagonista andrà volontariamente incontro alla morte.

Il processo di messa in fase è funzionante come non mai, lo spettatore è portato a vibrare al ritmo dei valori veicolati nella diegesi; in ogni parte del testo filmico è possibile verificare questo meccanismo.

Mommy rispetta in maniera egregia i livelli di verifica del modo finzionalizzante. A livello spaziale è stato costruito dal narratore un mondo abitabile e credibile, la diegesi è immediatamente accettata e riconosciuta dallo spettatore. Il narratore è riuscito a costruire un racconto che non lascia nessun dubbio, nella sua estrema linearità, soddisfacendo a pieno il livello discorsivo. A livello affettivo, lo spettatore è portato a credere nelle relazioni di messa in fase con gli affetti e i valori veicolati; inoltre, all'enunciatore fittizio costruito non è possibile porre domande così da soddisfare anche il livello enunciativo.

Adesso mi concentro sulla sequenza che inizia al minuto 1:12:09; i fatti che precedono questa sequenza vedono Steve e Diane aver raggiunto un equilibrio grazie alla vicina di casa Kyla. Steve è uno dei suoi momenti migliori, sembra aver messo da parte le sue turbolenze, e Diane ha trovato un nuovo lavoro. La scena che comincia dal minutaggio indicato vede Steve ringraziare Kyle per tutto l'aiuto che sta dando a lui e sua madre, oltre che per fargli da insegnante. Lo stacco successivo, al minuto 1:15:09, è introdotto dalla musica over ad alto volume. La mdp inquadra in dettaglio i piedi di Steve su uno skateboard per poi soffermarsi su Kyla e Diane, in bicicletta, dietro di lui. Attraverso il montaggio in parallelo, sulle note di *Wanderwall* degli Oasis, il narratore mostra una serie di scene della quotidianità dei tre protagonisti: Steve e Kyla durante le ripetizioni,

Diane che inizia un nuovo lavoro e svariate scene di vita domestica. Durante la passeggiata di Steve, nel momento di maggiore serenità, il protagonista si avvicina alla mdp e con le mani allarga lo schermo. Il cambio di formato della pellicola ha un duplice significato: è l'entrata nel mondo di Steve, il momento di maggiore connessione con Diane e Kyla, ma allo stesso tempo, rappresenta un effetto notevole nel rapporto fra immagine e spettatore, portando quest'ultimo a ricodificare il ritmo delle vibrazioni veicolate fino a questo punto dal narratore.

Durante lo svolgimento di questa sequenza è una lettura del modo energetico a prevalere su quello finzionalizzante, però un tipo di analisi non esclude l'altra. I livelli che caratterizzano il modo energetico trovano pieno compimento: il livello spaziale si costruisce su uno spazio immagine-suono aiutato dall'uso del montaggio in parallelo, il racconto non si blocca del tutto ma sicuramente a livello discorsivo la narrazione è fondata su variazioni ritmiche e d'intensità, gli effetti prevalgono sugli affetti e la costruzione dell'enunciatore fittizio è pienamente soddisfatta.

Nell'ultima parte di questa sequenza, la narrazione riprende il suo andamento consueto. Capiamo dalla fine della passeggiata che i tre sono andati a fare la spesa per la cena; infatti, la scena seguente mostra Diane, Steve e Kyla in cucina mentre preparano. La musica *over* è sempre presente ma adesso vengono riattivati tutti i suoni *in*; la musica si interrompe solo nel momento in cui suonano alla porta. Viene consegnato un avviso di citazione in giudizio, la mdp inquadra prima in dettaglio la lettera e poi il volto di Diane. Lo schermo, rimasto nel formato panoramico, ritorna gradualmente al formato più piccolo fino a incorniciare il viso della protagonista.

L'analisi della sequenza presa in esame, alla luce dell'ultima scena, può essere letta anche secondo il modo finzionalizzante perché lo spazio abitabile è sempre il mondo percepito dal ricettore, la costruzione del racconto è mantenuta a livello discorsivo, lo stesso vale per la fittizzazione e il processo di messa in fase che è addirittura accentuato.

L'indagine fatta sulla sequenza di *Mommy* risulta duplice rispetto ai modi di lettura presi in esame per l'analisi filmica. La sequenza di *Wonderwall* può essere letta sia attraverso il modo finzionalizzante che attraverso quello energetico; le componenti dei livelli di verifica vengono riempite in relazione al contesto scelto per l'analisi, proprio come nei presupposti teorici avanzati da Odin.

3.6 *Juste la fin du monde*

Sinossi

Il film si apre all'alba con un uomo in aereo pronto a tornare verso casa. La voce off dell'uomo, Louis, ci informa che il motivo del viaggio è comunicare ai suoi familiari della sua morte imminente. Nel frattempo la mdp ci mostra i preparativi per il pranzo di benvenuto, da parte della madre Martine, dopo dodici anni al figlio.

Ad accogliere Louis a casa troviamo la madre Martine, il fratello maggiore Antoine con la moglie Catherine e la sorella Suzanne. Il rientro del fratello non viene vissuto allo stesso modo dai vari componenti della famiglia sin dal suo ingresso nella casa; infatti, Suzanne lo accoglie con l'entusiasmo di chi è vissuta

nel ricordo, Antoine saluta a stento il fratello con il rancore verso qualcuno che è andato via, mentre Catherine fa la conoscenza di Louis per la prima volta.

Dopo un aperitivo di benvenuto in cui l'unica interessata a scoprire Louis sembra essere la cognata Catherine, il protagonista inizia a interagire con i vari membri della famiglia. Suzanne racconta a Louis degli anni passati distanti e in che modo insieme alla madre ha vissuto da sola nell'abitazione. Martine cerca di instaurare con il figlio un dialogo in cantina, incoraggiandolo a parlare con gli altri, e si domanda quali siano le ragioni che lo hanno spinto a tornare. Senza ricevere alcuna risposta da parte di Louis, i due si abbracciano mentre il peso della verità si fa sempre più pesante per il protagonista.

Durante il pranzo in giardino, l'atmosfera è sempre più tesa, e subito dopo i due fratelli decidono di fare una passeggiata in auto. Le motivazioni che hanno spinto Louis a tornare non emergono neanche nel dialogo con Antoine che finisce in maniera furiosa.

Rientrati a casa, troviamo tutti i membri della famiglia seduti al tavolo per il dolce. Louis tenta di liberarsi della verità che lo opprime ma invano. Ancora una volta tutti i protagonisti si ritrovano a litigare e Louis decide di partire per sempre. Mentre lascia l'abitazione, la mdp inquadra un orologio a cucù dal quale esce un vero passerotto; mentre parte la musica extradiegetica *Natural blues* di Moby, l'uccello inizia a volare all'impazzata nell'abitazione fino a quando si posa al suolo privo di vita. Nero, una didascalia informa che il film è dedicato a François Barbeau, e il brano prosegue sui titoli di coda.

Analisi

I titoli di testa, quelli che mostrano le major produttive del film, compaiono come prime immagini di *Juste la fin du monde*. Il primo stacco sul nero mostra una didascalia con scritto “Da qualche parte, qualche tempo fa”. Dai titoli alla didascalia è possibile ascoltare un suono off che corrisponde al rumore di un aereo pronto al decollo. Il processo dei titoli di testa permette allo spettatore di entrare nell’altrove filmico e abbandonarsi all’altro lato dello specchio. Lo stacco seguente mostra un giovane seduto sul sedile di un aereo mentre la sua voce off esplicita le motivazioni del viaggio. Louis chiarisce che il motivo che lo porta a tornare dalla sua famiglia dopo dodici anni di assenza è l’annuncio della sua morte imminente. Il protagonista conclude il suo monologo interiore dicendo: «torno per avere l’illusione di essere, fino alla fine, padrone della mia vita»; questa frase sarà fondamentale per una fase successiva dell’analisi filmica. Il processo di diegetizzazione è messo in atto dal narratore per permettere allo spettatore di credere nel mondo della diegesi come abitabile e veritiero. Sono le parole di Louis a permettere questo, le motivazioni del viaggio, la malattia, i motivi che lo hanno spinto ad andar via di casa e a tornare dopo tutto questo tempo. Lo stacco successivo, anticipato da una musica over di commento, mostra il titolo del film su un’immagine fuori fuoco. Una volta raggiunto il fuoco dell’obiettivo, la mdp inquadra in dettaglio le gambe di un uomo che sta entrando in taxi. La sequenza mostra il viaggio in taxi di Louis verso l’abitazione della sua famiglia e nel frattempo, attraverso un montaggio in parallelo, la mdp inquadra in dettaglio le mani di Martine mentre prepara il pranzo; la musica over termina con l’ingresso in casa di Louis. L’accoglienza isterica dei familiari di Louis chiarisce

sin da subito i rapporti e permette l'innescare del racconto con l'avvio delle relazioni che permettono la messa in tensione drammatica. Le opposizioni che governano la messa in tensione drammatica sono: vita/morte, comprensione/prevaricazione, affettività/estraneità. Il personaggio di Louis si colloca nella continua condizione fra vita e morte, sta trascorrendo con i suoi familiari gli ultimi momenti della sua vita; questa opposizione è scandita dalle continue inquadrature agli orologi e il ticchettio delle lancette che in alcuni momenti rompe il silenzio dell'abitazione. Le altre due opposizioni riguardano tutti i personaggi del film. I protagonisti dialogano nel vano tentativo di essere compresi dagli altri ma ogni confessione sfocia in una lite in cui l'intento reciproco degli interlocutori è la prevaricazione sugli altri. L'opposizione affettività/estraneità si collega anch'essa all'intera famiglia protagonista; al profondo affetto che li lega fa da contraltare la continua sensazione di essere degli estranei, la percezione che nessuno di loro si sia mai conosciuto fino in fondo è costantemente verificata.

La scelta dell'asse semantico che propongo per *Juste la fin du monde* è *essere padroni della propria vita/soccombere a un contesto di oppressione*. Come citato all'inizio di questa analisi, Louis a inizio film specifica che sta tornando a casa per avere l'illusione di essere padrone della sua vita. Il protagonista è consapevole che questo ultimo atto familiare rappresenta il tentativo di riappropriarsi di se stesso e della sua famiglia dopo anni passati lontani. Louis proprio per l'uso del sostantivo "illusione", nel suo monologo iniziale, ha già la risposta all'alba del suo viaggio; anche questa volta la prevaricazione e il senso di estraneità lo faranno soccombere al contesto opprimente delle mura di casa. Alla

fine del film, lo spettatore sa che la morte annunciata di Louis avverrà all'insaputa degli altri. È evidente che il processo di messa in fase è fortissimo per tutta la durata dell'opera, lo spettatore è portato a vibrare all'unisono con i valori e le relazioni veicolate nella diegesi.

Il modo di lettura finzionalizzante è verificato in tutti i livelli che lo compongono. A livello spaziale è stato costruito un mondo abitabile e credibile che permette allo spettatore di calarsi totalmente nella diegesi. Il narratore è riuscito a costruire un racconto che soddisfi il livello discorsivo già dalle primissime parole di Louis. Le opposizioni e la scelta dell'asse semantico costituiscono le fondamenta del processo di messa in fase del testo filmico che permette allo spettatore di vibrare al ritmo dei valori veicolati nella diegesi; in questo modo sono consolidati i processi che portano alla costruzione del livello affettivo. L'enunciatore fittizio, a cui non è possibile porre domande, è stato costruito a livello enunciativo.

La sequenza che comincia al minuto 1:01:35 è quella che prenderò in esame per l'applicazione del modo di lettura energetico. Louis, dopo il pranzo, si reca in una stanza dove la madre conserva tutte le scatole con gli oggetti della sua vecchia camera. Il protagonista inizia a frugare tra i vecchi ricordi mentre una musica over di sottofondo accompagna le sue azioni. Nel momento in cui Louis si avvicina a un vecchio materasso impolverato, la musica over viene mixata con un'altra rimanendo sempre a un volume che non permette il riconoscimento. La musica esplode nel momento in cui Louis chiude gli occhi e appoggia il capo sul materasso; il brano riconoscibile è *Un miss s'immisce* degli Exotica. Dopo lo stacco in montaggio, un flash-back mostra una scena che ritrae un giovanissimo

Louis nella sua vecchia casa con Pierre, il suo fidanzato dell'epoca; i due prima fanno sesso, poi iniziano a drogarsi, e infine vediamo Pierre uscire di nascosto dalla finestra della camera sotto gli occhi divertiti del protagonista. Il montaggio del film inizia a modularsi sul brano musicale e simula l'enfasi degli atti compiuti dai due personaggi che si muovono a rallentatore. La mdp, dopo l'uscita di Pierre, inquadra un poster nella camera, in sottofondo sentiamo la voce di Catherine chiamare Louis e la musica *over* diminuire di volume in dissolvenza. Louis è svegliato dal suo sogno-ricordo dalla cognata che lo invita a parlare con il fratello Antoine.

Le caratteristiche della sequenza presa in esame soddisfano i livelli di lettura del modo energetico ma, come successo per *Mommy*, non escludono una lettura di tipo finzionalizzante. Per quanto riguarda il modo energetico, grazie all'esplosione della musica *over* e all'annullamento di tutti i suoni *in*, la costruzione del livello spaziale si fonda esclusivamente sul rapporto immagine-suono. Il blocco della produzione discorsiva non si annulla del tutto, come vorrebbe il livello discorsivo nel modo energetico, ma diminuisce, rallenta per favorire le variazioni di ritmo e intensità. Il livello affettivo presenta, rispetto al modo energetico, dei punti deboli; infatti, le relazioni si fondano sia sugli effetti ma anche sugli affetti. Rispetto a questi ultimi, il narratore mostra uno spaccato significativo della gioventù di Louis. L'enunciatore fittizio è mantenuto come per il modo finzionalizzante.

La lettura della stessa sequenza, secondo il modo finzionalizzante, prevede una verifica dei livelli totalmente soddisfacente. A livello spaziale, la diegetizzazione è mantenuta, il mondo costruito è sempre quello abitato da Louis

ma traslato anni addietro quando abitava ancora con la sua famiglia. Il livello discorsivo e affettivo, secondo il modo finzionalizzante, sono ampiamente verificati grazie al proseguo di una produzione discorsiva che favorisce la conoscenza di episodi nuovi della vita di Louis e permette una messa in fase con i sentimenti provati dal protagonista in gioventù.

I presupposti teorici che soddisfano il modo finzionalizzante e quello energetico, nella sequenza di *Un miss s'immisce*, trovano un pieno riscontro per entrambe le letture applicate al testo filmico. Il processo di messa in fase che caratterizza il modo finzionalizzante potrebbe risultare simile al modo energetico; infatti, il primo permette allo spettatore di vibrare all'unisono con i valori veicolati nella diegesi e, in questo caso, entrare a far parte dei sentimenti provati dai giovani protagonisti. Invece, il modo energetico agisce grazie alle caratteristiche tecniche che compongono la scena: il montaggio, l'uso del rallenti e l'uso della musica over ad alto volume, sono gli elementi che fanno vibrare lo spettatore al ritmo degli effetti generati dall'ascolto e dalla visione del testo filmico.

3.7 Una proposta di analisi semio-pragmatica

Nelle analisi prese in esame in questo capitolo ho cercato di provare il passaggio dal modo finzionalizzante a quello energetico proposti da Roger Odin. Queste analisi rimerebbero però fini a se stesse se non provassi a ripensarle in relazione all'intero cinema di Dolan cercando di capire qual è la vera funzione delle sequenze musicali all'interno di ogni film.

Il dato emergente da tutte le sequenze scelte per l'analisi del film è la rappresentazione delle emozioni dei protagonisti attraverso il linguaggio cinematografico. Il cambio di narrazione che ha permesso l'utilizzo del modo energetico non risulta solo una stravaganza estetica ma una cifra stilistica dell'autore che permette una resa visiva e significativa dei sentimenti rappresentati. Le alterazioni del suono, del montaggio e gli aspetti estetici, a volte palesemente irreali come nella pioggia di vestiti in *Laurence Anyways* o l'allargamento dello schermo in *Mommy*, sono un'esternazione dell'animo dei protagonisti che Dolan sceglie di mostrarci sotto questa luce. Una breve riflessione di Sandra Lischi su *Mommy* mi sembra pienamente adeguata per commentare quanto ho cercato di spiegare: «Il recente film del giovane regista canadese Xavier Dolan (Canada, 2014), gioca in maniera potente e sobria con il formato dello schermo che, da quasi quadrato (leggermente più stretto dei 4:3, con l'altezza appena maggiore della base), in due momenti del film si espande orizzontalmente fino a raggiungere la dimensione del 16:9. L'espansione non è gratuita, corrisponde a un allargamento del respiro e degli orizzonti nella vita del protagonista che nel primo caso fa addirittura il gesto di allargare con le mani la cornice, come ad aprire e ad aprirsi⁸⁹».

In *J'ai tué ma mère* la scena dell'action painting è il momento culminante del sentimento di Hubert nei confronti di Antonin, della ribellione nei confronti della madre e della sua totale espressione grazie all'arte. Il ballo al compleanno di Nicolas, in *Les amours imaginaires*, è la sintesi visuale e sentimentale dei tre

⁸⁹ S. Lischi, *Expanded video. Arti elettroniche in metamorfosi*, in C. G. Saba e V. Valentini (a cura di), *Medium senza medium. Amnesia e cannibalizzazione: il video dopo gli anni Novanta*, Roma, Bulzoni, 2015, p. 259.

giovani. Francis e Marie idealizzano il loro oggetto del desiderio e la scena in questione mostra la proiezione della loro attrazione sessuale verso Nicolas, una lo immagina come un novello David di Michelangelo e l'altro come uno dei tanti amanti dei disegni erotici di Cocteau. La pioggia di vestiti di *Laurence anyways* è l'agnizione di coppia, per Fred e Laurence, libere da ogni problema legato all'aspetto e all'identità sessuale. Le due donne camminano fra gli abiti piovuti dal cielo, libere finalmente di viverci senza alcun pregiudizio o tensione. Il *Tom à la ferme*, la sequenza del ballo nel granaio, racchiude i sentimenti ambivalenti dei protagonisti. Tom e Francis vivono in una continua condizione di attrazione e odio l'uno verso l'altro, il ballo rappresenta il momento di maggiore intimità fra i due ma verrà bloccato ancora una volta da Agathe. La sequenza di Wonderwall in *Mommy* è forse la più esplicativa di questo procedimento attivo nel cinema di Dolan. Steve apre se stesso verso lo spettatore, tutti sono invitati a entrare nel suo mondo e rimanere per tutta la durata della scena totalmente connessi con lui. In fine, in *Juste la fin du monde*, Louis appoggiandosi sul materasso della sua vecchia camera inizia a ricordare il suo primo grande amore quasi a riassaporarne tutte le sensazioni: la libidine sessuale, l'assuefazione alle droghe e all'amore, l'inconsapevolezza giovanile. Quest'ultima sequenza musicale diventa la fuga del protagonista dall'oppressione familiare.

Vorrei proporre “*trasfigurazione dei sentimenti*” per identificare il processo che permette allo spettatore di percepire questi passaggi radicali durante la narrazione del film. Di fatto avviene un mutamento, una trasfigurazione per l'appunto, che non risulta una spiegazione dei fatti accaduti ma quello che i protagonisti stanno davvero vivendo. È chiaro come agli occhi di un'analista

questi passaggi possano apparire non solo come dei cambi narrativi ma dei punti critici in cui poter ricontestualizzare lo “spazio di comunicazione”⁹⁰ che Odin sceglie per differenti prodotti audiovisivi. Non sono stati pochi i critici cinematografici che alle presentazioni festivaliere dei film di Dolan hanno definito il suo cinema “da videoclip” ma, personalmente, trovo superficiale questa etichetta. Piuttosto, trovo più adeguato affermare che Dolan traspone una tipologia di linguaggio non propriamente cinematografica al film di finzione; secondo la mia analisi, infatti, sia i livelli di verifica del modo finzionalizzante che quelli del modo energetico risultano pienamente portati a compimento, non solo, i meccanismi che permettono allo spettatore di calarsi nella diegesi si slabbrano, si modificano, diventano altro durante le sequenze musicali per poi tornare al loro statuto di partenza.

Quindi, la *trasfigurazione dei sentimenti* interviene nelle sequenze attraverso il mutamento degli aspetti tecnici (suono, immagine e montaggio) ma si ripercuote sulle specifiche enunciative della narrazione e su quelle percettive dello spettatore.

⁹⁰ R. Odin, *Les espaces de communication: introduction à la semio-pragmatique*, Grenoble, Press Universitaires de Grenoble, 2011, trad. it., *Gli spazi di comunicazione: introduzione alla semio-pragmatica*, Brescia, La Scuola, 2013, p. 46.

Conclusioni, per ora

Alla luce delle analisi fatte nei capitoli precedenti, è possibile associare il cinema di Xavier Dolan di fianco alla tradizione autoriale europea, leggibile per correnti e sguardi, piuttosto che a quella americana. Però, il giovane regista rappresenta un unicum; banalmente non racconta niente di nuovo, come il rapporto madre/figlio o le molteplici relazione fra due amanti, ma è il linguaggio adoperato a risultare innovativo, la maniera di raccontare a cambiare la prospettiva. Mi sembra corretto annoverare Dolan tra i grandi nomi del cinema indipendente contemporaneo; anche se dopo il primo film, interamente finanziato dal regista, non sono mancati dei budget più ingenti seppur svincolati dagli obblighi delle major.

Dolan è uno di quelli che negli anni novanta chiamavano *indie* o dallo *stile Sundance*; ovvero, quei gruppi di registi che sul finire del novecento hanno cercato di spiegare l'animo giovanile con adeguate soluzioni stilistiche. Roy Menarini chiarisce la natura dell'autorialità Sundance: «la produzione che gravita intorno a festival come il Sundance sembra ruotare – come metafora della marginalità produttiva – intorno a personaggi alternativi, minoranze etniche, sessuali o culturali, luoghi di frontiera e geografie poco esplorate dal cinema *mainstream*⁹¹». Per l'attenzione che ha nutrito nel mostrare il reale, nel raccontare la quotidianità delle interazioni umane ed elaborarle in maniera autonoma, è possibile associarlo allo *stile Sundance* ma rientra anche dentro la tradizione degli

⁹¹ R. Menarini, *Il cinema dopo il cinema, Vol. 1: Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Recco, Le mani, 2010, p. 102.

indipendenti canadesi che dagli anni sessanta in poi hanno cercato di portare sul grande schermo la sottocultura del loro paese. Di fatto, Xavier Dolan non è mai stato al Sundance anzi, ha sempre presentato le sue opere durante la più prestigiosa kermesse del Festival di Cannes. Gli studiosi americani hanno coniato un nuovo termine, quello di *Indiewood*, per indicare i film prodotti appositamente per particolari competizioni festivaliere ma destinati a distribuzioni massicce. Partendo dal presupposto che l'autore ha sempre fatto cinema perché la settima arte è la sua forma d'espressione più naturale⁹², la presentazione ai festival europei sembra una scelta pensata del regista per collocare il suo cinema all'interno di un contesto ben preciso; infatti, gli permette di porsi immediatamente all'attenzione della critica scientifica ancor prima della distribuzione nelle sale.

Le analisi dedicate, da parte degli studiosi di cinema, non sono ancora arrivate, per il semplice fattore tempo e la scarsa distribuzione che non ha permesso la diffusione su larga scala. È stato possibile vedere i primi film nelle rare retrospettive in cineclub o tramite le edizioni in dvd, invece, il quinto e il sesto lungometraggio hanno avuto una commercializzazione massiccia per quanto riguarda l'Europa e gli Stati Uniti; segno di un'attenzione maggiore da parte dei distributori e di un pubblico che non è più quello di nicchia. A oggi, Xavier Dolan può essere considerato un autore di culto.

Le caratteristiche che hanno permesso la codifica autoriale sono sicuramente quelle legate alla scelta dei temi e gli aspetti espressivi. Dolan è un narratore di rapporti umani senza filtro in cui quello madre-figlio è sicuramente il

⁹² Riporto il link dell'intervista concessa al canale youtube di Dolce & Gabbana:
<https://www.youtube.com/watch?v=bNWxa3qsMqU>

più scandagliato che emerge a ogni pellicola. In qualche modo *Mommy* ha chiuso il cerchio iniziato con *J'ai tué ma mère*, le figure materne hanno smesso di opprimere i figli nonostante le dinamiche familiari complesse. Con *Juste la fin du monde*, infatti, l'incomunicabilità si tramuta in un sentimento condiviso, interiorizzato, dal quale a nessuno è possibile uscire. Il senso di oppressione dei suoi personaggi nasce dalla voglia di libertà rispetto ai contesti sociali di appartenenza; come Louis, tutti cercano di avere l'illusione di essere padroni di se stessi.

Gli aspetti espressivi che caratterizzano i lavori di Dolan sono, ormai, un marchio di fabbrica che permette il riconoscimento immediato dei frame dei suoi film. A mio parere tutte le componenti passate in esame diventano il significante dell'aggettivo "dolaniano" utilizzabile, una volta individuate d'ora in avanti, in qualsiasi altro oggetto filmico. Il dato emergente è che l'opera di Dolan si pone innanzitutto come un cinema estremamente sensoriale, in senso strettissimo, che fonda le sue radici nella costruzione di una diegesi in cui la composizione delle immagini, la musica, la caratterizzazione dei personaggi, i temi affrontati e la tecnica utilizzata, costituiscono i pezzi di un puzzle dove ogni singolo tassello è funzionale ai restanti; la mancanza di uno solo comporterebbe il mal funzionamento di questo meccanismo.

Il marchio di fabbrica del cinema di Dolan si è tradotto nella scelta dell'analisi filmica da adoperare in questo lavoro di tesi. Le famose sequenze musicali, in cui cambia la narrazione, possono essere lette in maniera differente da chi applica un processo di analisi del film. Personalmente ho scelto di utilizzare

due modi di lettura proposti da Roger Odin⁹³ per differenti prodotti audiovisivi ma applicandoli a parti diverse di un unico oggetto filmico. In alcune sequenze i due modi di lettura possono sembrare simili o accavallarsi ma deve essere chiaro che risultano sempre ben distinti. Questo tipo di analisi è solo uno dei tanti possibili ma è sembrato, a mio parere, il più efficace per spiegare a livello teorico quello che succede a qualsiasi spettatore che guarda il film. Con *trasfigurazione dei sentimenti*, ho cercato di dimostrare il connubio che lega lo sguardo dell'autore rispetto ai sentimenti dei protagonisti nella diegesi ma anche nei confronti della percezione visiva e sensoriale del pubblico.

Questo mio lavoro di tesi potrà essere riletto in futuro alla luce delle prossime opere dell'autore, da questo la scelta di intitolarlo "Introduzione al cinema di Xavier Dolan". Al momento è in fase di produzione *The death and life of John F. Donovan*, settimo lungometraggio del regista, e per questo motivo non mi sento di affermare che il mio studio su Xavier Dolan sia concluso, anzi, è appena iniziato.

⁹³ R. Odin, *Les espaces de communication: introduction à la semio-pragmatique*, Grenoble, Press Universitaires de Grenoble, 2011, trad. it., *Gli spazi di comunicazione: introduzione alla semio-pragmatica*, Brescia, La Scuola, 2013.

Appendice

Biografia

Xavier Dolan nasce a Montreal nel 1989, figlio di un insegnante quebecchese, Geneviève Dolan, e dell'attore Manuel Tadros. Il giovane Xavier cresce in un ambiente che favorisce il suo interesse verso l'arte e soprattutto il cinema; già da piccolo comincia a recitare in numerosi spot pubblicitari. All'attività di attore, a partire dal 2001, affianca quella di doppiatore, prestando la voce per molte pellicole nella versione francese. Durante gli anni del liceo Xavier si appassiona alla scrittura e a soli 17 anni scrive il soggetto di *J'ai tué ma mère*⁹⁴. I soldi guadagnati per il suo lavoro di attore e doppiatore serviranno a Dolan per autoprodursi il suo primo lungometraggio da regista⁹⁵.

Nel 2009 presenta il suo primo lavoro, *J'ai tué ma mère*, durante la Quinzaine des réalisateurs al Festival di Cannes⁹⁶. Il film d'ispirazione autobiografica si aggiudica i tre premi principali della sezione: Art Cinema Award, SACD Prize e Prix Regards Jeunes. Trovato un produttore per il suo secondo lavoro, Dolan torna a Cannes nel 2010 con *Les amours imaginaires* presentato nella sezione Un certain regard. Nella stessa sezione, al Festival di Cannes del 2012, il regista presenta *Laurence anyways*; la produzione esecutiva

⁹⁴ J. M. Frondon, *Xavier Dolan Ressemblance involontaire*, «Cahiers du Cinéma», VI, 646, (2009), p. 19.

⁹⁵ Intervista a Xavier Dolan per il canale youtube Dolce & Gabbana: <https://www.youtube.com/watch?v=bNWxa3qsMqU>

⁹⁶ In questa breve nota biografica mi limiterò a citare i Festival internazionali nei quali hanno debuttato i film. Ogni film, dopo il debutto, è passato da altre competizioni minori in cui ha ricevuto altri premi.

dell'opera terza di Dolan è affidata a Gus Van Sant⁹⁷. La pellicola si aggiudica il premio per la Miglior interpretazione femminile a Suzanne Clément e la Queer Palm. Nel 2013 dirige il suo primo videoclip; si tratta di *College boy* della band francese Indochine. Nello stesso anno il quarto lavoro da regista, *Tom a la ferme*, viene presentato alla 70. Mostra d'arte cinematografica di Venezia; qui si aggiudica il premio assegnato dalla stampa cinematografica, il prestigioso Fipresci.

Il film che porta Dolan sotto gli occhi di tutti è *Mommy*, il suo quinto lungometraggio. *Mommy* vince il Premio della giuria al Festival di Cannes del 2014 a pari merito con *Adieu au langage* di Jean-Luc Godard. Il film è anche il primo a ricevere una distribuzione massiccia che permette a Dolan di farsi conoscere maggiormente a livello internazionale. Da vincitore della competizione principale, il Festival di Cannes lo invita a far parte della giuria ufficiale l'anno successivo; presieduta da Joel ed Ethan Coen. Nel 2015 dirige il video di *Hello* della cantante inglese Adele. Il video-clip ha frantumato ogni record precedente al debutto, totalizzando in ventiquattrore più di ventisette milioni di visualizzazioni su youtube; inoltre, è il primo video musicale a essere girato con la tecnologia Imax. L'ultimo film di Dolan, *Juste la fin du monde*, è stato presentato al Festival di Cannes del 2016 dove ha vinto il Gran premio della giuria e il Premio ecumenico.

⁹⁷ L. Leone, *Xavier Dolan*, «Cineforum», III, 522, (2013), p.73.

Schede tecniche

J'ai tué ma mère

Regia: Xavier Dolan

Soggetto: Xavier Dolan

Sceneggiatura: Xavier Dolan

Interpreti principali: Anne Dorval, Xavier Dolan, François Arnaud, Suzanne Clément, Patricia Tulasne, Niels Schneider, Pierre Chagnon.

Fotografia: Stéphanie Anne Weber Biron

Costumi: Xavier Dolan, Nicole Pelletier

Musiche: Nicolas Sarvard-L'Herbier

Scenografia: Annette Belley

Montaggio: Hélène Girad

Produzione: Mifilifilms

Paese: Canada

Anno: 2009

Durata: 96 min

Les amours imaginaires

Regia: Xavier Dolan

Soggetto: Xavier Dolan

Sceneggiatura: Xavier Dolan

Interpreti principali: Monia Chokri, Niels Schneider, Xavier Dolan, Anne Dorval.

Fotografia: Stéphanie Anne Weber Biron

Costumi: Xavier Dolan

Scenografia: Delphine Gélinas

Montaggio: Xavier Dolan

Produzione: Mifilifilms, Quebec Film and Television Tax Credit, Canadian Film or Video Production Tax Credit, Radio Canada Télévision, SODEC, Téléfilm Canada.

Paese: Canada

Anno: 2010

Durata: 101 min

Laurence Anyways

Regia: Xavier Dolan

Soggetto: Xavier Dolan

Sceneggiatura: Xavier Dolan

Interpreti principali: Melvil Poupard, Suzanne Clément, Nathalie Baye, Monia Chokri, Sophie Faucher

Fotografia: Yves Bélanger

Costumi: François Barbeau, Xavier Dolan

Musiche: Noia

Scenografia: Louis Dandonneau, Pascale, Deschênes

Montaggio: Xavier Dolan

Produzione: Lyla Films, MK2 Productions

Paese: Canada, Francia

Anno: 2012

Durata: 168 min

Tom à la ferme

Regia: Xavier Dolan

Soggetto: Michel Marc Bouchard

Sceneggiatura: Xavier Dolan

Interpreti principali: Xavier Dolan, Pierre-Yves Cardinal, Lise Roy, Evelyne Brochu

Fotografia: André Turpin

Costumi: Xavier Dolan

Musiche: Gabriel Yared

Scenografia: Pascale Deschênes

Montaggio: Xavier Dolan

Produzione: MK2 Productions, Sons of Manual, Arte France Cinéma, Canal+ France, Ciné +

Paese: Canada, Francia

Anno: 2013

Durata: 102 min

Mommy

Regia: Xavier Dolan

Soggetto: Xavier Dolan

Sceneggiatura: Xavier Dolan

Interpreti principali: Anne Dorval, Suzanne Clément, Antoine Olivier Pilon,
Patrick Huard

Fotografia: André Turpin

Costumi: Xavier Dolan

Musiche: Noia

Scenografia: Jean-Charles Claveau, Pascale Deschênes

Montaggio: Xavier Dolan

Produzione: Les Films Séville, Metafilms, Sons of Manual, Téléfilm Canada,
Sociétés de Développement des Entreprises Culturelles, Quebec Film and
Television Tax Credit, Canadian Film or Video Production Tax Credit, Radio
Canada, Super Écran, ARTV

Paese: Canada

Anno: 2014

Durata: 139 min

Juste la fin du monde

Regia: Xavier Dolan

Soggetto: Jean-Luc Lacarge

Sceneggiatura: Xavier Dolan

Interpreti principali: Gaspard Ulliel, Nathalie Baye, Vincent Cassel, Marion
Cotillard, Léa Seydoux

Fotografia: André Turpin

Costumi: Xavier Dolan

Musiche: Gabriel Yared

Scenografia: Pascale Deschênes

Montaggio: Xavier Dolan

Produzione: Sons of Manual, MK2 Productions, Téléfilm Canada

Paese: Canada, Francia

Anno: 2016

Durata: 97 min

Bibliografia

- Ambrosini M., Cardone L., Cuccu L., *Introduzione al linguaggio del film*, Roma, Carocci, 2010.
- Ambrosini M., Maina G., Marcheschi E. (a cura di), *I film in tasca: videofonino, cinema e televisione*, Pisa, Felici, 2009.
- Bazin A., *La politique des auteurs*, Paris, Champ libre, 1972, trad. it. La politica degli autori, Roma, Maximum fax, 2000.
- Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, 1958, trad. it. *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973.
- Bellour R., *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979, trad. it., *L'analisi del film*, Torino, Kaplan, 2005.
- Bisaccia A., Bragaglia C. (a cura di), *In Canada: Rassegna di cinema sperimentale*, Roma, Ente dello spettacolo, 1995.
- Bisoni C., *La critica cinematografica*, Bologna, Archetipolibri, 2013.
- Bolter J. D, Grusin R., *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Ma)-London, The MIT Press, 2000, trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002.
- Brunetta G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume primo. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999.
- Brunetta G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume quarto. Americhe, Asia, Africa, Oceania: Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi, 2001.

- Brunetta G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume quinto. Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001.
- Casetti F., *L'occhio del novecento: cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- Casetti F., *La galassia Lumière: sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015.
- Casetti F., Di Chio F., *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990.
- Casetti F., Fanchi M., *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Roma, Carocci, 2006.
- Comand M., Menarini R., *Il cinema europeo*, Roma, Bari, Laterza, 2006.
- Delluc L., *Ecrits cinématographique*, Paris, Cinémathèque Française/Cahiers du Cinéma, 1985.
- Fadda M. (a cura di), *Corto circuito: il cinema nell'era della convergenza*, Bologna, ArchetipoLibri, 2011.
- Genette G., *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, trad. it. *Figure 3: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986.
- Malavasi L., *Realismo e tecnologia: caratteri del cinema contemporaneo*, Torino, Edizioni Kaplan, 2014.
- Marcheschi E., *Videoestetiche dell'emergenza: l'immaginario della crisi nella sperimentazione audiovisiva*, Torino, Kaplan, 2015.
- Marineo F., *Il cinema del terzo millennio: immagini, nuove tecnologie, narrazioni*, Torino, Einaudi, 2014.

- McLuhan M., *Understanding Media: The Extencions of Men*, New York, McGraw-Hill, 1964, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il saggiatore, 2008.
- Menarini R., *Il cinema dopo il cinema, Vol. 1: Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Recco, Le mani, 2010.
- Menarini R., *Il cinema dopo il cinema, Vol. 2: Dieci idee sul cinema italiano 2001-2010*, Recco, Le mani, 2010.
- Mitchell W. J. T., *Picture Theory*, Chicago, The Univerity of Chicago Press, 1994.
- Odin R., *De la fiction*, De Boek & Lacier s.a., Bruxelles, 2000, trad. it., *Della finzione*, V&P, Milano, 2004.
- Odin R., *Les espaces de communication: introduction à la semio-pragmatique*, Press Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2011, trad. it., *Gli spazi di comunicazione: introduzione alla semio-pragmatica*, La Scuola, Brescia, 2013.
- Saba C. G., Valentini V. (a cura di), *Medium senza medium. Amnesia e cannibalizzazione: il video dopo gli anni Novanta*, Bulzoni, Roma, 2015.

Articoli da riviste

Cahiers du Cinéma

- Frodon J-M., *Xavier Dolan Ressemblance involontaire*, «Cahiers du Cinéma», VI, 646, (2009), p. 19.
- Delorme S., *Peu de (vraies) découvertes*, «Cahiers du Cinéma», VI, 657, (2010), p. 8.

- Tassé J-P., *Love, etc.*, «Cahiers du Cinéma», X, 660, (2010), p. 72.
- Delorme S., *X/Y*, «Cahiers du Cinéma», V, 678, (2012), p. 36.
- C. J-S., *Xavier Dolan*, «Cahiers du Cinéma», VI, 679, (2012), p. 29.
- Tassé J-P., *Aller plus haut*, «Cahiers du Cinéma», VII-VIII, 680, (2012), p. 40.
- Delorme S., *Dé-si-rée*, «Cahiers du Cinéma», VII-VIII, 691, (2013), p. 38.
- Macheret M., *Coeur fidèle*, «Cahiers du Cinéma», IV, 699, (2014), p. 40.
- Delorme S., Lepastier J., Tessé J-P., *Compte rendu cannois*, «Cahiers du Cinéma», VI, 701, (2014), p. 6.
- Delorme S., *Les sceptiques seront confondus*, «Cahiers du Cinéma», X, 704, (2014), p. 5.
- Lepastier J., *En fusion*, «Cahiers du Cinéma», X, 704, (2014), p. 6.
- Delorme S., *Que chaque film ait sa propre signature*, «Cahiers du Cinéma», X, 704, (2014), p. 10.
- Lapastier J., *Entre de bonnes mains*, «Cahiers du Cinéma», X, 704, (2014), p. 18.
- SD, *Expanded cinema*, «Cahiers du Cinéma», XII, 706, (2014), p. 19.
- Gonnet V., *Mommy*, «Cahiers du Cinéma», I, 707, (2015), p. 7.
- Malausa V., *Lettre morte*, «Cahiers du Cinéma», IX, 725, (2016), p. 27.
- Delorme S. *Le recherche du temps perdu*, «Cahiers du Cinéma», IX, 725, (2016), p. 30.

Cineforum

- Leone L., *Xavier Dolan*, «Cineforum», III, 522, (2013), p. 73.

- Tassi F., *Felici contaminazioni*, «Cineforum», X, 528, (2013), p. 33.
- Gironi F., *Tom à la ferme*, «Cineforum», X, 528, (2013), p. 47.
- Chimento A., *Mommy*, «Cineforum», VI, 535, (2014), p. 66.
- Santilli C., *Il perimetro del conflitto e dell'amore*, «Cineforum», I-II, 541, (2015), p. 28.
- Seregni M., *Del cinema emotivamente popular, Xavier Dolan*, «Cineforum», XII, 550, (2015), p. 62.

Cinema sessanta

- Anaclerio G., *Note sul tempo e sullo spazio nel film contemporaneo*, «Cinema sessanta», VII-XII, 317-318, (2013), p. 27.
- Cercone G., *Mommy*, «Cinema sessanta», I-III, 323, (2015), p. 88.

Fata Morgana

- Casetti F., *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, «Fata Morgana», II, 4 (2004), p. 27.

Film comment

- Chahine J., *Plenty sometimes big can be beautiful*, «Film comment», XI-XII, Volume 49-numero 6, (2013), p. 62.

Film quarterly

- Knecht P., *Xavier Dolan gets respect*, «Film quarterly», I, Volume 68-numero 2, (2014), p. 31.

Positif

- Garbarz F., *J'ai tué ma mère*, «Positif», VI-VIII, 581-582, (2009), p. 139.
- R.Ph., *Laurence Anyways*, «Positif», VII-VIII, 617-618, (2012), p.139.
- Bouget J-P, Cimet M., Codelli L., Tobin Y., *Abréviations utilisées*, «Positif», XI, 633, (2013), p. 24.
- Bauche N., *Tom à la ferme, blondie et son chum*, «Positif», IV, 638, (2014), p.42.
- T. Y., *Mommy*, «Positif», VII-VIII, 641, (2014), p.83.
- Nuttens, J-D., *Mommy, les sceptiques seront confondus*, «Positif», X, 644, (2014), p.15.
- Rouyer P., Tobin Y., *Entretien avec Xavier Dolan, je pose des questions sur chaque plan*, «Positif», X, 644, (2014), p.17.

Segnocinema

- Puma E., *Tom à la ferme*, «Segnocinema», XI-XII, 202, (2016), p. 39.

Sight & sound

- James N., *Bringing it all back home*, «Sight & sound», XI, Volume 23-issue 11, (2013), p. 22.

Sitografia

- *Cinema lost and found: Trajectories of relocation*, in Screening the past, No. 32, 2011: <http://www.screeningthepast.com/2011/11/cinema-lost-and-found-trajectories-of-relocation/>

- Lettera di Xavier Dolan a Netflix Uk, 2016:
<https://pbs.twimg.com/media/CX4l571W8AAuh5B.png:large>
- Intervista di Patricia Garcia per Vogue.com:
<http://www.vogue.com/13365524/xavier-dolan-adele-hello-video/>
- Intervista per il canale youtube di Dolce & Gabbana:
<https://www.youtube.com/watch?v=bNWxa3qsMqU>

Ringraziamenti

Sarei ipocrita se dicessi che il frutto di questo lavoro sia solo opera mia. Giunto al termine del biennio magistrale ne approfitto per ringraziare tutti coloro che mi hanno accompagnato e supportato in questo viaggio.

La prima persona che sento di dover ringraziare è Maurizio Ambrosini che ha seguito il mio lavoro finale del triennio e della magistrale, un punto di riferimento imprescindibile nella mia carriera di studioso di cinema e termine di confronto costante. Un grazie di cuore va a Elena Marcheschi, per il prezioso contributo che ha saputo apportare alla mia carriera universitaria. Inoltre, nutro un profondo debito culturale nei confronti di Sandra Lischi, Lorenzo Cuccu e Augusto Sainati che attraverso i loro insegnamenti hanno contribuito a modellare i miei occhi nei confronti della settima arte.

Il grazie più grande è quello che rivolgo ai miei genitori, assoluto esempio di amore incondizionato e debitori dell'uomo che vorrei essere. A Biagio, encomiabile nel sapermi leggere senza parlare. Allo zio Pippo che reputo l'estensione diretta di mia madre e mio padre. Allo zio Raffaele, la zia Giusy, Biagio e Francesco perché siete il significato del sostantivo "famiglia".

Guardando questi anni non riesco a pensare a ogni step, universitario e personale, scindibile dalla presenza dei miei amici: l'insostituibile famiglia che mi sono scelto. Marco, il mio grillo parlante. Armanda, incontrarti è come aver aperto il vaso di Pandora. Marigrazia, perché è il mio "Sale della terra". Rossana, la certezza della mia anima. Alessandra, perché sei sempre il viaggio in macchina che non ti aspetti. Marialaura, per essere sempre e comunque da un'altra parte. Nicola e Giuseppe, Casa e brigata. Nino e Mavi, anche "solo" per le carbonare condivise insieme. Cecilia, la mia insostituibile "fata madrina". Roberto, Cristina, Livia e Mariangela, siete il regalo più bello che mi hanno fatto le aule del Guidotti e poi perché siete Perotti. Voglio ringraziare Eleonora e Valentina per la fiducia che hanno riposto in me sin da subito e per avermi insegnato che la caffeina, in fondo, è un sentimento.

Un ultimo pensiero va a Daniela Meucci che ricorderò sempre con profondo affetto e non smetterò mai di ringraziare per avermi insegnato cos'è il *Cinema* e fatto scoprire Dolan.